ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 88 12

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





Взрывы во имя мира

В Сарыозеке (Казахстан) произведен подрыв первой партии оперативно-тактических ракет. Это начало реализации Договора между СССР и США о ликвидации ракет средней и меньшей дальности.

КАДРЫ ДЛЯ ИСТОРИИ

МИРНЫЙ ВЗРЫВ

ИНТЕРВЬЮ ДАЕТ КОМАНДИР ПОДРЫВНОЙ ГРУППЫ ПОДПОЛКОВНИК И. ЧАЙКОВСКИЙ



ФОТО **ЮРИЯ КУЙДИНА**



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ДЕКАБРЬ 1988

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 11026
сдано в набор 20.09.88 г.
подп. в печать 31.10.88 г.
формат 60×90/$^1_8$
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 1720
тираж 230 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129301, Москва, проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

НА ОБЛОЖКЕ:



ГАЛИНА ЛУКЬЯНОВА
(МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ)
ОКНО



ЮОЗАС КАЗЛАУСКАС
(ВИЛЬНЮС)
ЮГОРСКАЯ ТУНДРА

Реальные шаги перестройки

Вот и подошел к концу на нашем календаре еще один год. Чем запомнится он фотографам и всем поклонникам светописи? Думается, в первую очередь тем, что перестройка в фотографическом деле впервые обрела реальные, зримые формы. Похоже, что советские фотомастера от слов переходят к делу. Причем процессы, характерные сегодня для всей советской журналистики, достаточно ярко проявляются не только в работе профессиональных репортеров, но и в творчестве большого отряда фотолюбителей.

В уходящем году в разных городах страны прошли любительские выставки, уже в афишах которых присутствовали такие определения фотографии, как публицистическая, социальная, проблемная. Показательна в этом смысле и очередная Всероссийская выставка работ фотолюбителей, открывшаяся в конце сентября в Астрахани. Предыдущая аналогичная, проходившая в Перми, называлась «Уголок России — отчий дом». Новая, определенней и одновременно масштабнее — «Россия — отчий дом». Хотя далеко не все ее работы отличаются формальным совершенством, последняя выставочная коллекция выглядит куда современнее: в ее снимках нашли отражение многие острые проблемы сегодняшнего дня. Впрочем, с этой выставкой читатели «СФ» смогут подробнее познакомиться в одном из ближайших номеров журнала.

Жанровое и стилистическое сближение фотожурналистики и фотолюбительского творчества на основе общего интереса к социальной тематике, к подлинному человековедению ярко продемонстрировала выставка читинских фотографов в Москве, рассказ о которой открывает этот номер «СФ». Развитию плодотворной, как показала практика, тенденции несомненно способствовала консолидация лучших как профессиональных, так и любительских фотографических сил региона под эгидой Читинского областного фотоклуба, возглавляемого опытным и авторитетным фотожурналистом Федором Машечко.

Потребность занять в момент перестройки всего нашего общества активную гражданскую позицию оказала влияние и на многих «чистых» фотохудожников, завоевавших ранее известность в совсем иных областях фотографического творчества. Соединив обобщенность образного строя фотоискусства с высокой публицистикой, такие мастера, как Владимир Филонов, Виргилиюс Шонта, Вильгельм Михайловский, Юрий Шпагин, создали произведения, отличающиеся сочетанием эмоциональной силы и философской глубины.

Новые веяния ощутимы и в области фотожурналистики. Гласность, снятие запретов на публикацию острых материалов, естественно, на первых порах привели к тому, что репортеры ринулись осваивать «негативные» темы. Вопрос же о том, что в новых условиях необходимо по-новому решать темы «позитивные», долгое время звучал риторически. Сегодня же и здесь есть примеры того, как можно работать, не впадая в умильный тон, сохраняя остроту еще не решенных проблем. Все это наглядно продемонстрировал, к примеру, Александр Лыскин в уже знакомом нашим читателям очерке «Архангельский мужик».

Конечно, мы делаем лишь первые шаги на сложном и порой тернистом пути перестройки. Но ведь она — не кампания, которую надо завершать к определенной дате. Она — наша жизнь. А то, что советская фотография ожила после долгой спячки, уже не вызывает сомнений.

Взгляд за Байкал

В Москве, в Центральном выставочном зале Союза журналистов СССР, в июле — августе была открыта выставка работ репортеров и фотолюбителей из Читы. Прямо скажем, событие. Нас не удивишь коллекциями фотографий из признанных центров фотографического движения — Вильнюса, Риги, Челябинска, Ленинграда, Запорожья и других городов. Чита в этот перечень пока не входит, ибо невелик еще, к сожалению, ее фотографический потенциал. Но представленные на выставке работы интересны и вселяют надежду на возрождение былых фотографических традиций Забайкалья.

Да, да, именно традиций, в которые стоит вглядеться повнимательнее, попытаться разобраться в исторических фактах, осмыслить их. Надо признать, много-го мы еще не знаем о том, что было до нас, даже в не столь отдаленные времена. На эту мысль меня навело знакомство с журналом «Вестник фотографии», издававшимся в предреволюционные годы «Забайкальским фотографическим обществом». Да, было такое создано 29 мая 1913 года, как сообщалось в одном из выпусков «Вестника фотографии». Имело свой, правда, малый выставочный зал, арендовало дом для нужд общества и насчитывало более ста членов, при одном почетном, внесшем солидную лепту в создание оного.

В журналах мы тогда нашли несколько публикаций о деятельности общества, где сообщалось, что фотографы смогли запечатлеть быт и нравы крестьян, работного люда Забайкальского края, то есть занимались, по нашим понятиям, социальной фотографией. Засняли неповторимую красоту и мощь, а иногда и первозданную дикость его природы. И это показывалось на выставках, публиковалось в различных изданиях. И мы очень жалели, что время не пощадило архивов общества, разметало по белу свету его членов, среди которых немало было состоятельных людей, покинувших в революцию эти края, сочетавшие в себе все стороны жизни края каторжного и золотопромышленного, купеческого.

Что было, то было, из песни слов не выкинешь. Мало что осталось от тех времен, ибо жестока и тяжела была борьба за свободу в Забайкалье, борьба с бандами атамана Семенова и барона Унгерна. Многое перемолола кровавая мельница стародавних времен. Обо всем этом я, уроженец Забайкалья, невольно вспоминал, рассматривая фотографии в выставочном зале.

Четырнадцать авторов, 176 фотографий. Маловато участников, если учесть, что в Читинской области издается около сорока газет, следовательно и фотокорреспондентов столько, а может, и немногим побольше, ибо некоторые газеты все же имеют возможность «держать» двух-трех фотокоров. Фотосекция областной журналистской организации насчитывает двадцать пять человек, и они же в основном состоят в областном фотоклубе «Даурия». А на выставке представлены работы семи фотокорреспондентов и семи фотолюбителей. Вот так поровну и поделили. Но по количеству выставленных работ журналисты впереди. А вот по темам иногда, правда очень редко, фотолюбители не так скованы, зашорены, как газетчики. Эта статистика и разговоры с участниками выставки, сумевшими прилететь в Москву на вернисаж, о многом заставляют задуматься. Прямо скажу, условия их работы где-нибудь в Борзе, как у Игоря Щукина или Леонида Михайлова из Петровска-Забайкальского, мягко говоря, нелегкие. Нет аппаратуры, нет хорошей фотобумаги, дефицит общения с собратьями по ремеслу, хотя в последние годы фотоклуб «Даурия» с финансовой помощью областного управления культуры смог организовать в Чите фотовыставки разных мастеров нашей страны. Тот, кто живет за тысячи километров от Москвы, оценит такие выставки по-настоящему, ибо они — как душевный разговор коллег.

Что заметно на этой выставке из далекого Забайкалья? Неравнодушие авторов к окружающей жизни, острая социальность. И тут фотолюбители успешно конкурируют с газетчиками в раскрытии острых жизненных ситуа-

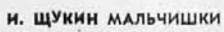
ций. Евгений Потапов смело берется за тему антиалкогольную и решает ее не хуже репортера Евгения Епанчинцева. Причем Потапов сумел найти в некоторых фотографиях беспощадно плакатное решение. Конечно, не всем удается социальный репортаж. Хотя романтическую, лирическую жанровую фотографию, такую как «На сельской улице» Леонида Михайлова или «Деревенька моя» Ивана Симонова, порой сделать тоже нелегко, ибо для нее необходима фотографическая удача плюс опыт всей жизни. Федор Машечко уже был представлен на страницах журнала собственным портфолио. И сейчас, собирая коллекцию как старший по фотосекции, старался показать новые работы. Рядом с его очень тревожной серией фотографий из дома престарелых и Чернобыльским репортажем появилась вызвавшая немало споров серия «Провинциальная гостиница и ее хозяйка». Описывать фотографии — дело неблагодарное, лучше их смотреть. Кстати, это, пожалуй, единственная серия, не опубликованная полностью местными газетами. Большинство фотографий: и «Дом престарелых» Федора Машечко, и «Мы ли это?» Евгения Потапова, и почти все так называемые острые фотографии, даже «К нам едет генерал» врача Георгия Аркатова — все увидело свет в «Забайкальском рабочем» и «Комсомольце Забайкалья». К сожалению, у районных газет пока храбрости поменьше, не рискуют еще конфликтовать из-за снимка с районным начальством. Но жизнь уверенно берет свое, прорывается непривычная фотография на газетные полосы. И это отрадно не только потому, что продолжает традицию русской фотографии — публиковать все снятое, что воспроизводит все стороны человеческого бытия. Сколько знаю, фотовыставка — и отчет о сделанном, и рубеж. Закончился один виток развития и творчества, начинается другой. Думаю, забайкальцам эта выставка даст основательный повод для осмысления своего творческого потенциала (при отсутствии рекламы платной выставки и в летнее время отпусков не меньше полутора сотен человек приходило сюда ежедневно). Успех, пусть и небольшой, обязывает идти дальше, возрождая давние хорошие традиции.

Ю. САДОВНИКОВ



И. СИМОНОВ ИЗ СЕРИИ «ПОСЛЕДНЕЕ ЗВЕНО БАМа»

Г. АРКАТОВ СЕЛЬСКИЕ ФУТБОЛИСТЫ



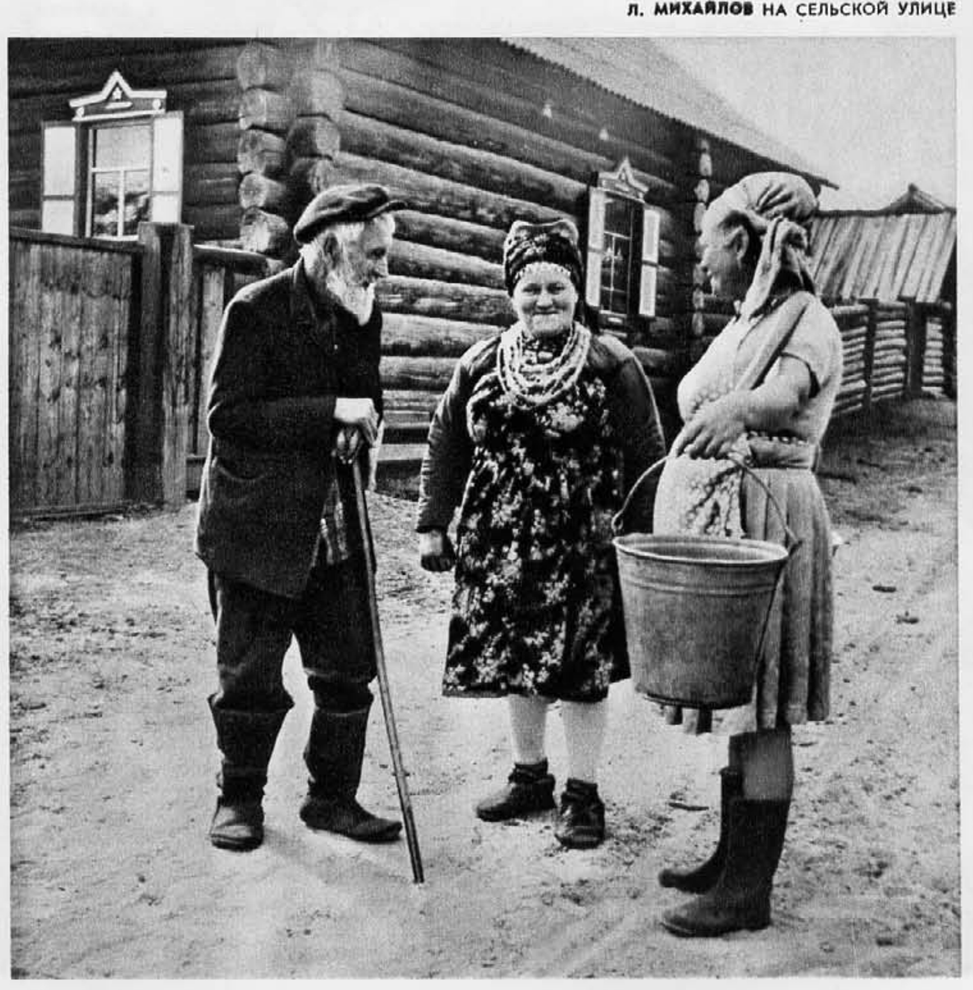
И. ЩУКИН МАЛЬЧИШКИ



И. СИМОНОВ ДЕРЕВЕНЬКА МОЯ

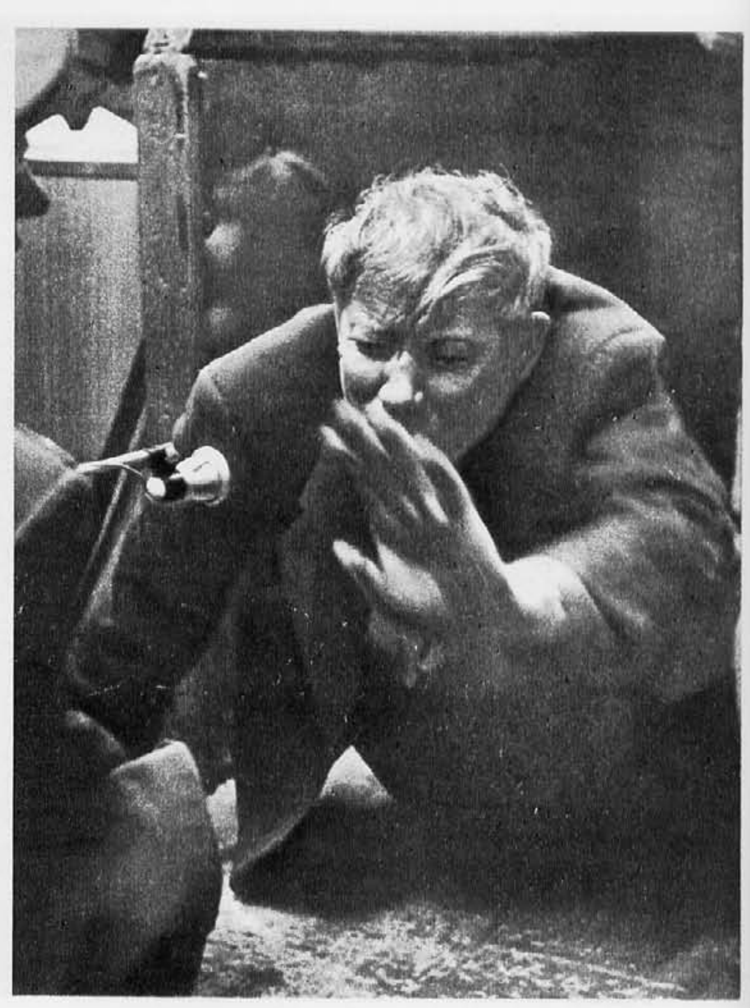


Л. МИХАЙЛОВ НА СЕЛЬСКОЙ УЛИЦЕ





Ф. МАШЕЧКО ИЗ СЕРИИ «ПРОВИНЦИАЛЬНАЯ ГОСТИНИЦА И ЕЕ ХОЗЯЙКА»



Е. ПОТАПОВ ИЗ СЕРИИ «МЫ ЛИ ЭТО?»



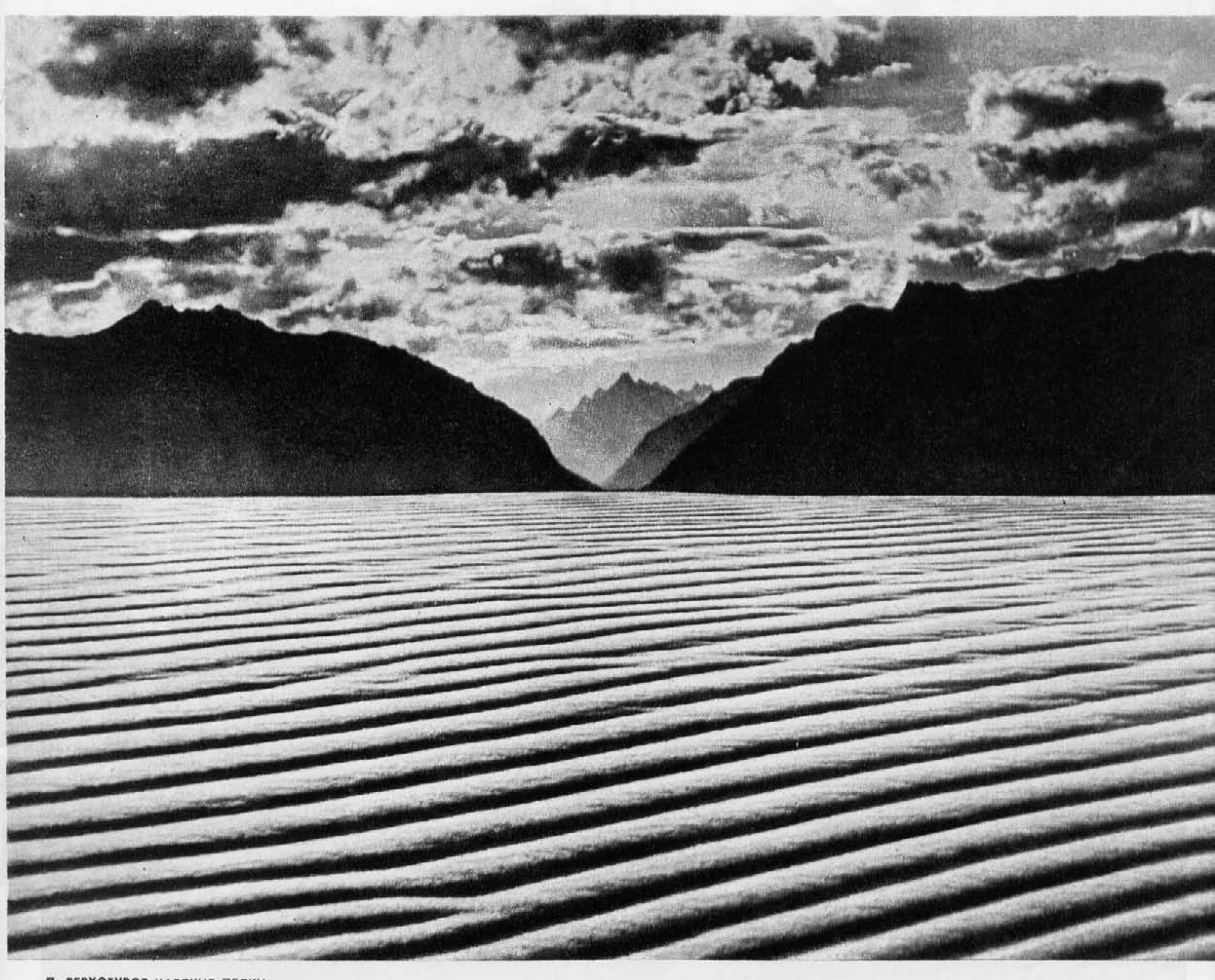
Е. ЕПАНЧИНЦЕВ А У НАС ТИХИЙ ЧАС



В. ДИАНОВ МАТЕРИНСКИЕ РУКИ

Е. ЕПАНЧИНЦЕВ ПЕРЕДОВИКИ

Ф. МАШЕЧКО ИЗ СЕРИИ «АКТЕРСКИЙ ТРУД»



П. ВЕРХОТУРОВ ЧАРСКИЕ ПЕСКИ

Так это было

Катастрофа, происшедшая 16 августа близ железнодорожной станции Бологое, потрясла всю страну. Об этой трагедии и ее причинах рассказывали все центральные газеты, радио и телевидение, сообщение о ней передали крупнейшие информационные агентства мира.
Среди пассажиров потерпевшего крушение поезда «Аврора», следовавшего из Ленинграда в Москву, оказался и кемеровский фотожурналист Владимир Курохтин. Он не только принял активное участие в спасательных работах, но и, верный журналистскому долгу, запечатлел трагическое событие в фотографиях. О том, как это происходило, и поведал В. Курохтин в редакции «СФ».



— В отпуске я путешествовал с женой, двумя дочками-школьницами и племянницей. Возвращались в Москву. Авария была совершенно неожиданной. Поезд внезапно начало бросать из стороны в сторону, последовал удар, от которого все попадали. Младшую, восьмилетнюю дочь подбросило в воздух, она потеряла сознание. Наш вагон, сойдя с рельсов, все же устоял, но был смят и все двери заклинило. Поднявшись, я выбил окно, буквально выбросил через него детей, жену, помог освободиться зажатым креслами соседям. Тем же путем эвакуировал окровавленную проводницу. Вокруг было болото. Кое-как устроив детей на кочках, побежал туда, где уже горели вагоны. Понимал — люди нуждаются в помощи...
Любой репортер поймет, что, выпрыгивая из вагона, я не расстался с сумкой, в которой лежала аппаратура. И спеша к месту пожара, почти автоматически выхватил из нее свой «Олимпус» с объективом 50 мм. Чем мог помогал попавшим в беду, попутно фиксируя все происходящее на пленку. Конечно, снимал не для печати. Просто понимал, фотографии — необходимое документальное свидетельство. Кстати, первые же отпечатанные снимки отправил в Бологое для правительственной комиссии.
К работе в таких экстремальных условиях я, по ряду причин, оказался подготовленным. Фотоаппарат всегда со мной. Часто мне приходилось по заданию областного ГАИ выезжать на разные происшествия. Много снимал в операционных, и потому не боюсь крови... И все же, признаюсь, потрясение, пережитое в тот день, надолго лишило меня сна.
К съемке окружающие относились по-разному. Работники поезда требовали удостоверение, стыдили: «У людей горе, а ты снимаешь»... Многие же потерпевшие говорили: «Правильно, снимай! Об этом должны знать».
Сейчас, анализируя случившееся, понимаю, что кому-то мой репортаж может показаться жестоким, но я считаю, что строго документальный фоторассказ о трагедии — тоже помощь людям, свидетельство обвинения, предостережение на будущее.
Перед вами репортаж с места события.
Так-это было...

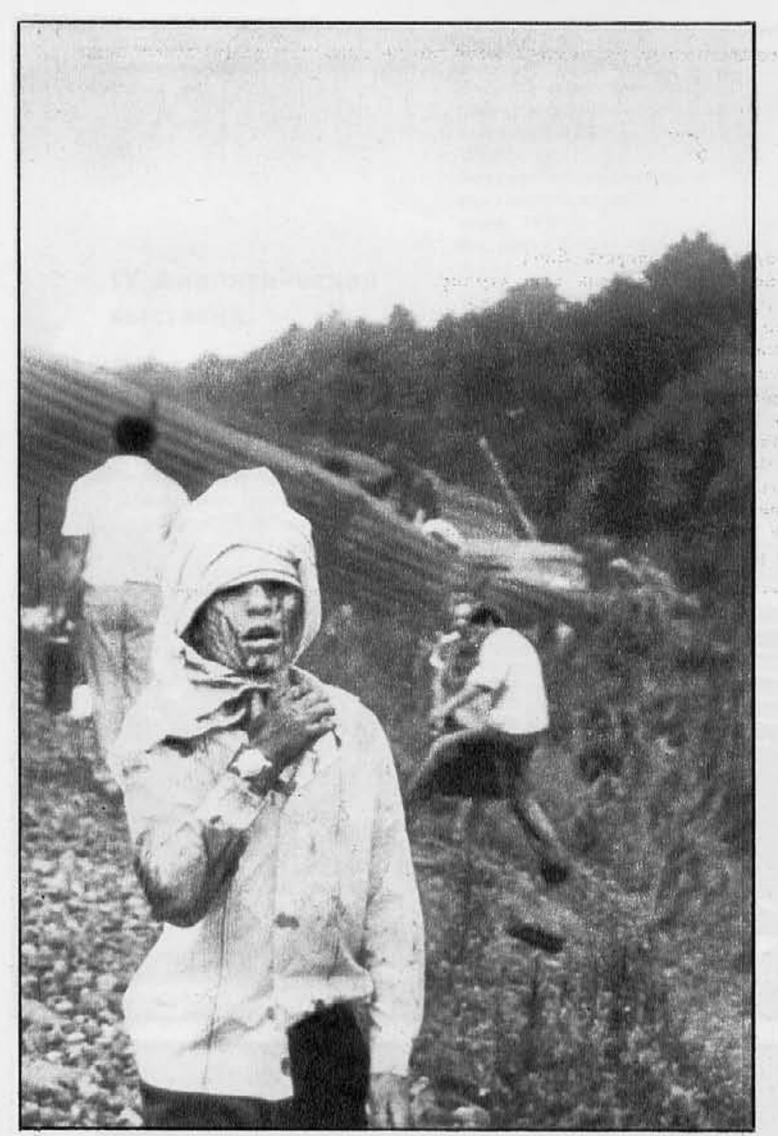




ФОТО ВЛАДИМИРА КУРОХТИНА

ФОТО **ВЛАДИМИРА КУРОХТИНА**

IV Аналитическая выставка

Общества фотоискусства Марийской АССР и Чувашской АССР совместно с Всероссийским научно-методическим центром народного творчества и республиканскими организациями проводят IV Аналитическую фотовыставку.
Аналитические выставки фотографии организуются в Йошкар-Оле и Чебоксарах с 1980 года. Специализируясь на исследовании тенденций современных авторских стилей в фотографии, подобные выставки призваны способствовать развитию изобразительных возможностей фотографического творчества. Организаторы считают, что сложившаяся за много лет выставочная практика в основном учитывала внешнюю, тематическую сторону фотографии и оставляла в тени творческую позицию авторов, их программы фотографического творчества. Организаторы надеются, что IV Аналитическая выставка будет соответствовать стремлениям авторов к поискам собственного фотографического языка и даст возможность продемонстрировать достигнутые в этом направлении результаты.
В соответствии с такими задачами выставки, количество работ, их формат, оформление устанавливаются самими авторами.
Авторы, имеющие намерение продать свои работы, проставляют на обороте фотографий их стоимость.
Все участники, приславшие работы на выставку, получат иллюстрированный проспект и каталог, а также другие рекламные издания.

Календарь выставки

Прием фотографий для издания проспекта выставки (максимальный размер 24×30 см).
Прием работ на выставку — до 20 января 1989 г.
Рассылка программы творческой встречи участников выставки — до 25 января 1989 г.
Прием заявок на участие в творческой встрече и размещение в гостинице будет производиться до 1 февраля 1989 г.
Открытие выставки — 8 февраля.
Творческая встреча с авторами и гостями выставки — 10—13 февраля.
Участие в программе фестиваля фотоискусства Чувашской АССР — апрель 1989 г.
Возврат контрольных и выставочных работ — июнь 1989 г.
Выставка будет проводиться в республиканском выставочном зале, в салоне Общества фотоискусства Марийской АССР, в Чувашском республиканском художественном музее.
Работы высылаются по адресу: 424000, Йошкар-Ола, а/я 95. Тел. 5-20-56, 5-07-82.

Приглашает «Орбис»

Чехословацкое агентство печати «Орбис» приглашает фотожурналистов и фотолюбителей из разных стран принять участие в международном конкурсе по случаю 150-летия изобретения фотографии.
Девиз конкурса «За права человека, за мир и прогресс человечества» дает фотографам возможность выразить свое отношение к борьбе за права человека, за национальное освобождение и мир на нашей планете, к вопросам охраны окружающей среды, против опасности гонки ядерных вооружений.
Фотоконкурс проводится по трем категориям:
1) черно-белая фотография (или серия до 7 снимков) — формат не менее 24×30 см;
2) цветная фотография (или серия до 7 снимков) — формат не менее 24×30 см;
3) цветной слайд (или серия) — формат не ограничивается.
Конкурсные работы (за исключением слайдов) не возвращаются. Из лучших работ будет устроена выставка.
Для победителей каждой категории установлены премии:
десяти- и семидневная поездка в Чехословакию, увеличитель «Опемус-5» с цветной головкой.
100 авторов наиболее интересных работ получат поощрительные премии.
Работы на конкурс надо выслать не позднее 30 апреля 1989 года по адресу:

Tisková Agentura Orbis
Vinohradská 46
120 41 Praha 2
Československo

На конверте сделайте пометку «Фотоконкурс-1989».

Поздравляем фотохудожников

Международная федерация фотографического искусства присвоила высокие звания советским фотохудожникам и деятелям в области фотографии.
Звания АФИАП присуждены **Я. Блумбергсу, С. Воронину, В. Егорову, С. Жвиргждасу, В. Линксу, И. Пуриньшу, П. Тишковскому, И. Трейцису, В. Федоренко, Р. Фогтсу, З. Шегельману.**
Звания ЕФИАП удостоены **А. Акис, И. Апкалнс, З. Билзонис, Г. Бинде, В. Бутырин, Я. Глейздс, Д. Донской.**
Звания ЕСФИАП удостоены **Б. Алсиньш, Е. Друбиньш, С. Пельше, Э. Петерсонс, У. Сална, О. Суслова.**
Поздравляем обладателей почетных званий с заслуженной наградой.

Балл «за смелость»

Помните, как перед экзаменом преподаватель говорил студентам: кто пойдет отвечать первым, получит на балл выше. За смелость.
Фотоклубы «Пантикапей» и «Керчь» за то, что рискнули первыми провести межклубную фотовыставку «остросоциальной фотографии», с учетом балла «за смелость» заслужили высшей оценки.
Вообще говоря, отважны те, кто затевает подобного масштаба творческие соревнования. Хлопоты организаторов межклубных конкурсов можно сравнить с заботами директора многосерийной кинокартины. За кадром остаются невидимые для зрителей «выбивания» финансов, телеграфные и транспортные расходы, обеспечение приезжающих гостей и пр., и пр.
Все приходит с опытом. Был подобный и у керченских фотоклубов, почерпнутый ранее при организации нескольких межклубных смотров. Что же касается тематической стороны нынешней выставки — то здесь опыт равнялся нулю. В самом деле, предполагаемая устроителями возможность заполучить от фотоклубов «острую социальность» была откровенно гипотетической. Однако к сроку, обозначенному в приглашении к участию в выставке, пакетов с фотографиями 30×40 поступила не одна сотня. Местный почтамт не справлялся с работой, а организаторы конкурса удовлетворенно потирали руки: тысячу с лишним снимков получило жюри. Обычно оргкомитет, жалея жюри, оставляет для него 400—500 фотографий, отсеяв явный брак. На этот раз было решено пересмотреть все присланное, чтобы составить возможно более полное представление о тематических пластах социальной фотографии в творчестве самодеятельных фотохудожников. Конкурс назывался «Свет и тень». Вполне понятно желание уравновесить «плюсы» и «минусы», соблюсти баланс. Однако участники конкурса проигнорировали «сбалансированные» пожелания организаторов и настроились на критический лад.
Первенство в количественном состязании одержала антиалкогольная тематика. Снимки повествовали о наркоманах, лицах неопределенных и «вполне определенных» занятий.
Справедливости ради следует сказать, что тон задавала критика позитивная, а не смакование теневых сторон нашей жизни, боль за происходящее, а не ощущение собственной отстраненности от всего того, что мешает жить нормально.
Жюри назвало победителей: **В. Валенгурин** (Краснодар), **Н. Черняев** (Орехово-Зуево), **П. Катаускас** (Вильнюс), **М. Минюк** (Краснодар), **Е. Епанчинцев** (Чита), **А. Бокин** (Новокузнецк), **В. Филонов** (Запорожье). Среди фотоклубов — «Ужгород».

М. ЛЕОНТЬЕВ,
член жюри

Двадцать лет спустя

Я гляжу на одну из фотографий и прикидываю: неужели уже двадцать лет прошло? Кажется, совсем недавно я входил в клинику, где ремонтировались сердца, — клинику Амосова. Вспоминаю первую встречу — вовсе не такую доброжелательную, как бы мне хотелось. Амосов по сути прогонял меня: ему не нравился «тот» «Огонек», никакого корреспондента он не звал, позировать он вообще никому не собирался... Словом, нечего и огород городить... А потом — ничего... Вроде и не замечает, но и не гонит. В кабинете сижу, хожу по коридорам, присутствую на утренних разборах. А на операцию пока не пускает: то ли в самом деле могу помешать или заразу какую выдохнуть в стерильную атмосферу, то ли «выдерживает» меня, доводит до нужной кондиции... Может, все это было и не так, и я только в воображении рисовал такую картину. Наверное, просто было не до меня, тогда такого зелененького корреспондента, когда рядом, в этих коридорах, в этих палатах, столько страданий, столько горя, столько смертей.

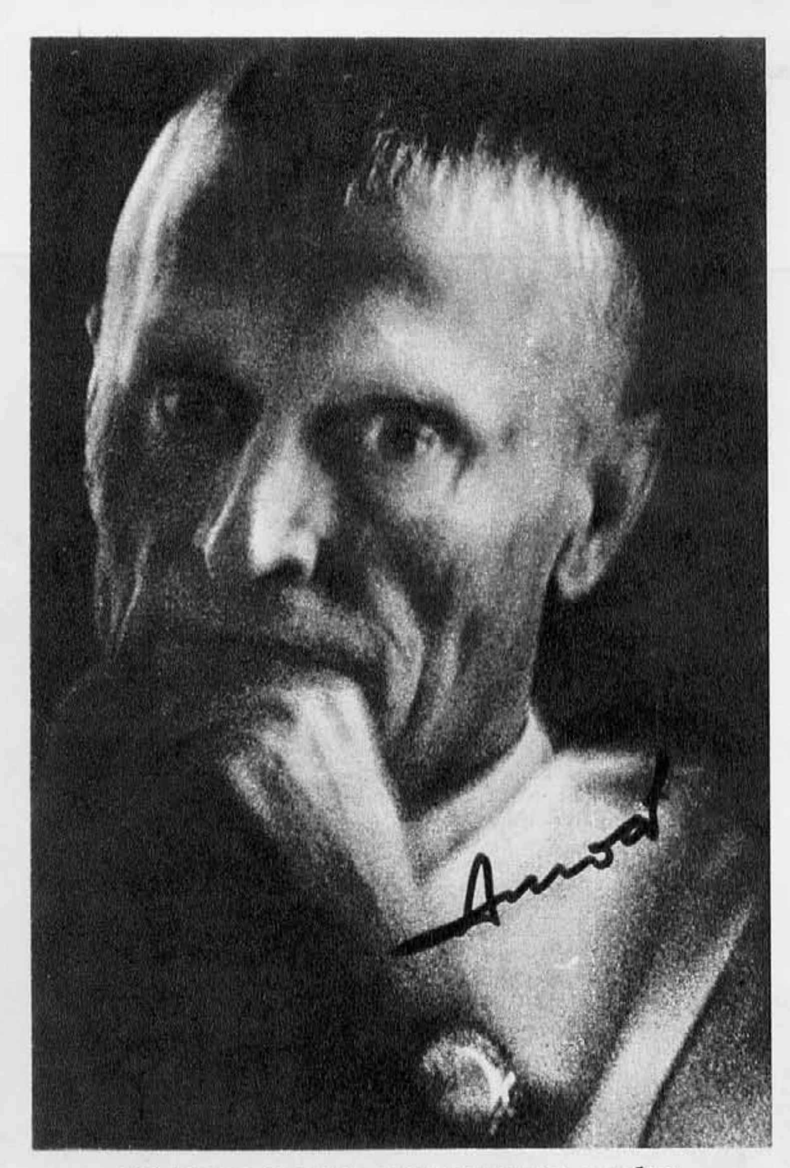
Ничто несоизмеримо с человеческой смертью. На фоне ее — все блекнет: каждодневные мелочные проблемы, пустая суета «неотложных» дел, да и «великие»-то идеи мало что значат по сравнению с этим «быть — не быть». Мне показалось, именно об этом написал свою беспощадную правдивую книгу «Мысли и сердце» известнейший уже к тому времени хирург. Эта книга и «взорвала» меня. Я был потрясен ее разящей честностью, мужественностью, отсутствием не только какой-либо позы или манерничанья ради слова, ради стиля, а вообще какой бы то ни было попытки автора «украсить» себя или в чем-то оправдать. Так писать могла только личность, беспощадно выжигающая себя угольями совести, меряющая себя жесткой и жестокой мерой высокого дела. Держать каждый день живое «сердце на ладони» — это не только пошловатый литературный образ, это — соль на живой ране, сотканной из нервов хирурга. Помню, как не удержался и воскликнул в разговоре об Амосове с Сергеем Александровичем Морозовым — нашим духовником в фотографии: «Как мужик пишет — какой это мужик!..»

А потом еще была книга «Записки из будущего». Не в ее фабуле дело — опять же в характере главного героя Прохорова. Обреченный умереть, он находит мужество (именно мужество — иначе не скажешь) остаться жить в каком-то нереальном измерении, нереальном пространстве, нереальном времени: погружается в анабиоз, замораживается без какой-либо твердой перспективы когда-нибудь ожить, вернуться с того света...

К чему я ударился во все эти долгие воспоминания? Чтобы самому до конца понять, что в нашем деле конечный результат, если он достигнут, если произошло потрясение,— это потрясение, которое возникло вначале, когда еще не заправлена в аппарат пленка, когда не отстоялся — тем более — тот единственный кадр, если ему вообще суждено состояться. Не стану навязывать зрителям своего отношения к снимку — собственному снимку, это дело неблагодарное и неблагородное. Но не скрою: для меня этот снимок — первый и единственный из всех моих работ, никакой другой не могу поставить рядом. Человек без кожи, человек с наэлектризованными нервами — это



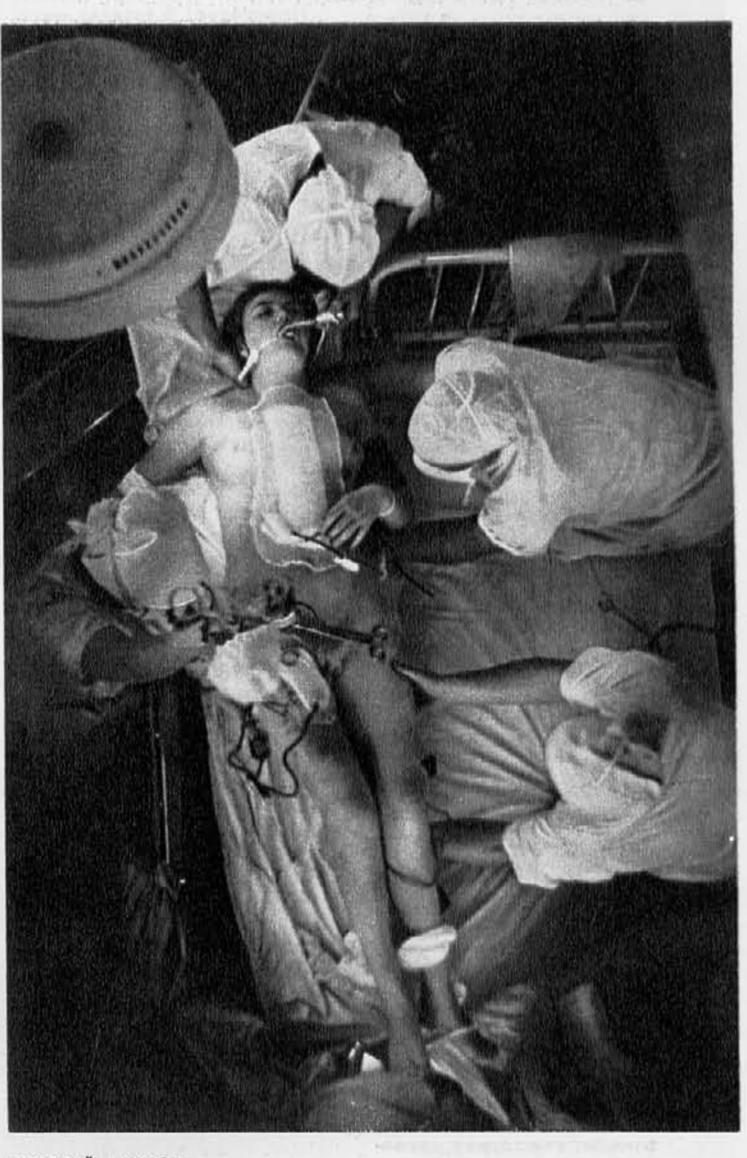
НИКОЛАЙ АМОСОВ
и СВЯТОСЛАВ ФЕДОРОВ



мой Амосов, которого я видел, которого я люблю.
Не я первый снимал Амосова. У меня до сих пор хранится журнал «Лук», который публиковал главы из книги хирурга, сопровожденные прекрасными снимками американского репортера. А потом появилась, уже после моего репортажа, великолепная серия работ Макса Альперта. Великолепная, но другая. Интересная закономерность: чем ярче и шире личность, тем больше художников помещается, ничуть не мешая друг другу, на полотне этой личности. Вспомните известные снимки Маяковского: Родченко, Штеренберг, Темерин. Герой один, но разные грани увидены, переданы фотографами. Отсюда недалеко до утверждения: портрет изображаемого — это и авторский автопортрет, пусть хотя бы отчасти. Сколько фотографов оттачивало свои объективы на знаменитом Коненкове? Когда-то «Советское фото» приводило подборку портретов этого художника, выполненных разными фотографами — Тункелем, Гараниным, Бальтерманцем...
И каждый раз становился Коненков отчасти и Бальтерманцем, и Тункелем, и Гараниным... Вот, пожалуй, одно из доказательств: фотография — не механика, а искусство, душа...
Я редко «пристаю» к своим героям в дальнейшем. За двадцать лет я больше не снимал Амосова, хотя изредка встречался или говорил с ним по телефону. Видимо, не было повода дописывать портрет, не было причины...
И вдруг причина нашлась: Амосов встретился с Федоровым. Личность спроецировалась на личность — обе крупного масштаба, обе соразмерные. Но и понятно — разные. Живой, подчас едкий, неуспокоенный Амосов и уверенный, непогрешимый, монолитный Федоров, прокладывающий новое направление в медицине, в экономике, в практике. Вольно мне так трактовать эти личности? Вольно. Я — автор. Со мной можно не соглашаться в трактовке, но права на такую трактовку нельзя отнять...
Прошло двадцать лет. 75 лет стукнуло в декабре Амосову. «Стукнуло 75» — написал я, а не «отметил семидесятипятилетие» Амосов. Ну, во-первых, «отмечать» — это не в его привычках (хотя от круглых дат не уйдешь), а во-вторых, — не происходит пока сбоя на этих «круглых». Амосов по-прежнему нами, фотографами, не раскрыт до конца. В своих литературных работах, посвященных не только деятельности хирурга, но и вопросам кибернетики (Амосов широко известен своими работами в этой области), вопросам философским — жизни и смерти, счастья и несчастья, человеческого бытия в самом глубоком его понимании, вопросам прогнозирования на основе кибернетики, математики взаимоотношения людей, общества, человечества, Амосов не только широк, но, кажется, и неисчерпаем. Чем шире круг проблем, охватываемых ученым, тем на больший круг вновь возникающих задач выходит исследователь. К сожалению, даже и в тех, опубликованных работах, открылся еще не весь Амосов. Вспоминаю одну лишь мысль, выраженную им в неопубликованной второй части «Записок из будущего», которую я читал в рукописи те же двадцать лет назад. Партия, писал он, описывая будущее, сложила с себя мелкие хозяйственные вопросы, сделав своей главной заботой вопросы духа, вопросы нравственности, вопросы строительства человека. Но разве не это время переживаем мы сейчас, в трудные наши годы перестройки? Время, когда начинаем рвать тенета замшелых представлений, было просчитано ученым за многие годы «до»...
Я сознательно не стал говорить в этих заметках о наших маленьких профессиональных тонкостях: чем снято, как снято, подловлено или организовано. Все это, действительно, хотя и необходимые, но все-таки мелочи. Главное же — попытаться найти по-настоящему взволновавшего тебя героя, настроиться на одну волну с ним, попасть в резонанс. И тогда не только негатив отложится в авторском архиве, но судьба, обогатившая твою собственную жизнь.

Л. ШЕРСТЕННИКОВ

ФОТО ЛЬВА ШЕРСТЕННИКОВА



НИКОЛАЙ АМОСОВ

ЗАКОНЧИЛАСЬ ОПЕРАЦИЯ

Наша боль

Говорят, есть слова для ушей, а есть для сердца. К счастью, сегодня мы различаем их, и обмануть нас уже трудно. Но смотря на этот бесхитростный снимок Т. Новиковой, я бы перефразировал: и снимки есть для глаза, а есть и для сердца...

С какой бюрократической ловкостью замаскировали министерские чинуши детский дом под названием «интернатские учреждения». Или стыдно было признаться в чудовищном бездушии общества к сиротам? Или не совмещался он с парадным лозунгом «Все лучшее — детям»?

Много лет назад я написал очерк о Яшке-цыганенке из детского дома в Таллине. Никогда не забуду лысую полосу в его кудрявой шевелюре — выстриженный машинкой чуб. С помощью дюжего милиционера иезуитствующая дама-завуч выстригла чуб за то, что мальчишка перелез через забор в соседнюю воинскую часть, посмотрел с солдатами фильм и опоздал к отбою... на десять минут. «Заслуженный педагог» получила выговор. Вот и вся педагогическая поэма.

В знойном туркменском городишке Теджене, в детском доме, где в окнах не было стекол, а на жестких дощатых постелях кроме грязных матрацев — ни подушек, ни простыней, худенький русский мальчуган Вовка признался мне, что ни разу в жизни не ел дыни. А на частных подворьях вокруг лежали кучи спелых дынь. Ими местные жители кормили скот... На возмущение секретарь райкома партии, как ни в чем не бывало, ханжески, без тени смущения отпарировала: «Что вы говорите! Быть этого не может!» Райком стоял через дорогу от «интернатского учреждения»...

Кто хоть раз переступал порог этих «учреждений», вовек не забудет тусклые глаза детей-сирот и их какие-то особенно нервные, трепетные пальцы...

А всего лишь три года назад, когда в нашу прессу ворвалась перестройка, редактор одной детской газеты безоговорочно требовала, чтобы в первомайском номере непременно был снимок: счастливая девочка с красным флажком на плечах папы-здоровяка. Такого снимка у фотокора не было. Пришлось ему, бедолаге, за неделю до Первомая найти дюжего папу с девочкой и упросить его попозировать на фоне Кремля... Не знаю, может быть, я и не прав, но даже в праздничном номере мог бы появиться снимок подобный снимку Т. Новиковой. И даже в детской газете. Пусть праздник, пусть радость. Но, к сожалению, не у всех. Щадим детские души? Или «плохое» только там, у «них»? Да нет же, это у нас, рядом!.. Иначе как воспитывать милосердие, как научить сострадать?

Сегодня Советский детский фонд, организация замечательная, рожденная перестройкой, дарит детским домам сто автобусов. Прекрасно! В газетах — ликующие снимки. Бесспорно, они нужны. Но... где снимки о буднях детей-сирот? Или неужели мы и теперь, ради галочки, ловко прикрылись громким именем — Детским фондом имени В. И. Ленина? Как мало снимков из детских домов в центральных газетах, журналах. Пошумели, успокоились?..

Больно смотреть на этот снимок. На казенное, с чужого плеча, застиранное байковое платьице. На казенные холодные скамьи и чисто побеленные стены. И на руки посмотрите... Это ли воскресенье счастливого детства? Свидание с дедом. А рядом женщина, стыдливо прикрывшая лицо газетой, — может, заметила, что снимают? Стыдно...

Я благодарен фотографу за этот снимок, он обжег мое сердце искренностью и состраданием. Его бы в газету!

И. АФАНАСЬЕВ,
редактор отдела коммунистического воспитания «Учительской газеты»



ВОСКРЕСЕНЬЕ В ИНТЕРНАТЕ

ФОТО **ТАТЬЯНЫ НОВИКОВОЙ**



Швейцария и швейцарцы



П. КРИВЦОВ,
В. АХЛОМОВ



Н. ГНИСЮК

Монологов об этом альпийском государстве должно было бы прозвучать на творческой встрече в редакции журнала «Советское фото», вообще говоря, четыре. Проходившая в Берне летом этого года советская фотовыставка представляла около двухсот работ наших известных мастеров: Виктора Ахломова, Николая Гнисюка, Павла Кривцова и Марины Юрченко. Однако буквально в канун открытия экспозиции Марина стала счастливой мамой и присутствовать на этом торжественном событии не смогла. Пользуемся случаем, чтобы поздравить ее с рождением первенца и с большим успехом ее работ, вызвавших широкие отклики местной прессы и общественности. А репортерам, побывавшим в Швейцарии, предоставляем слово на этих страницах.

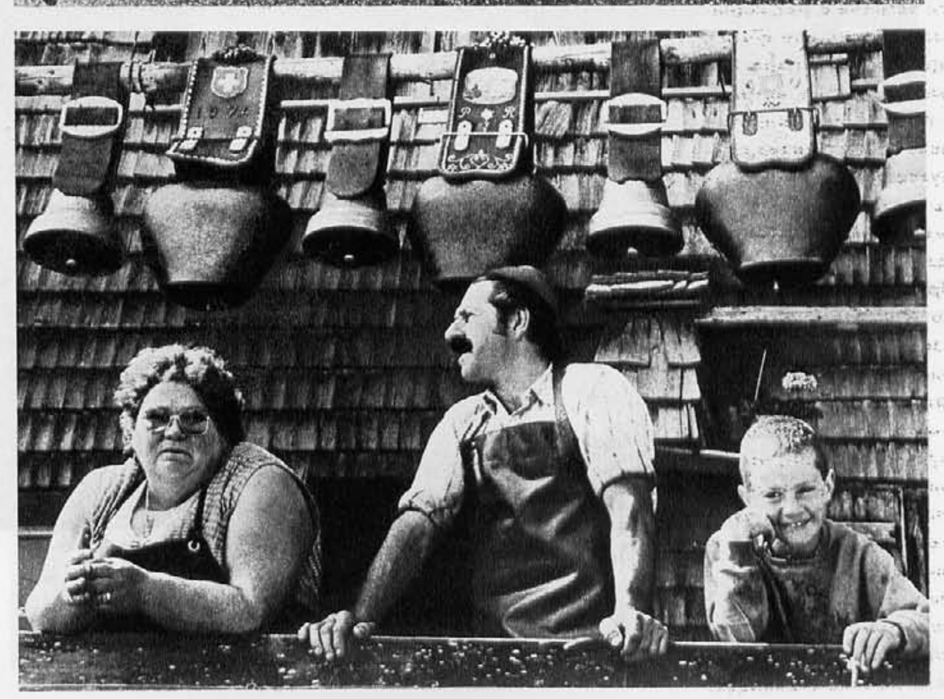
УЛИЧНАЯ РЕКЛАМА

ФОТО ВИКТОРА АХЛОМОВА

— Серия снимков о жизни одного из наших женских монастырей, где Марина провела около двух месяцев, была встречена швейцарцами очень тепло, — отметил в своем выступлении на встрече в редакции Виктор Ахломов. — Да и вся экспозиция в целом, судя по восторженным отзывам прессы, поразила их своеобразием и новизной. Газеты подчеркивали, что швейцарцы увидели фотографии, мастерски снятые для души и от души.
Свидетельством живого интереса к творчеству советских фотожурналистов, к СССР вообще стал и тот факт, что, несмотря на проходившие в то время захватывающие матчи чемпионата Европы по футболу, на торжественное открытие выставки собралось большое число представителей широкой общественности и печати. При каждой встрече нас буквально забрасывали вопросами о революционных процессах, развернувшихся в нашей стране. Думается, экспонаты фотовыставки помогли швейцарцам ближе познакомиться и глубже понять суть происходящих у нас перемен, новых подходов к развитию культурной сферы, духовной жизни советского общества. Нужно ли говорить, как это необходимо для расширения понимания и упрочения доверия между нашими народами, и именно в этом мы видим важный политический эффект выставки.
Большая заслуга принадлежит известному в мире фотографии меценату Курту Блюму, по инициативе которого и при участии Союза журналистов СССР и редакции «Советского фото» была организована выставка в Берне. Экспозиция размещалась в частной галерее, принадлежащей К. Блюму, он же отбирал во время специального визита в Москву и фотографии для нее. Признаюсь, поначалу его выбор показался нам несколько странным, но впоследствии мы убедились, как важно в этом деле довериться человеку, до тонкостей знающему потенциальную аудиторию.
Успеху выставки в немалой степени способствовал и высочайший профессионализм швейцарских дизайнеров и оформителей, сумевших «подать» наши фотографии с проникновенным мастерством, тактом и вкусом.
Особенно хотелось бы поблагодарить гостеприимных хозяев за тщательно продуманную программу нашего пребывания в Швейцарии. Именно поэтому наш кратковременный визит смог вместить много интереснейших встреч и событий, стать столь полезным и плодотворным.
Помимо участия в работе выставки нам была предоставлена возможность потрудиться около недели наравне с местными фоторепортерами в крупнейших газетах страны. Я, например, работал в Лозанне, в газете «Вэн-катр эр» — «24 часа» (Лозанские известия).
Должен сказать, что, хотя многие советские фотожурналисты по профессиональному уровню могли бы сотрудничать в этом ежедневном издании, выходящем на 70—90 страницах с цветными иллюстра-



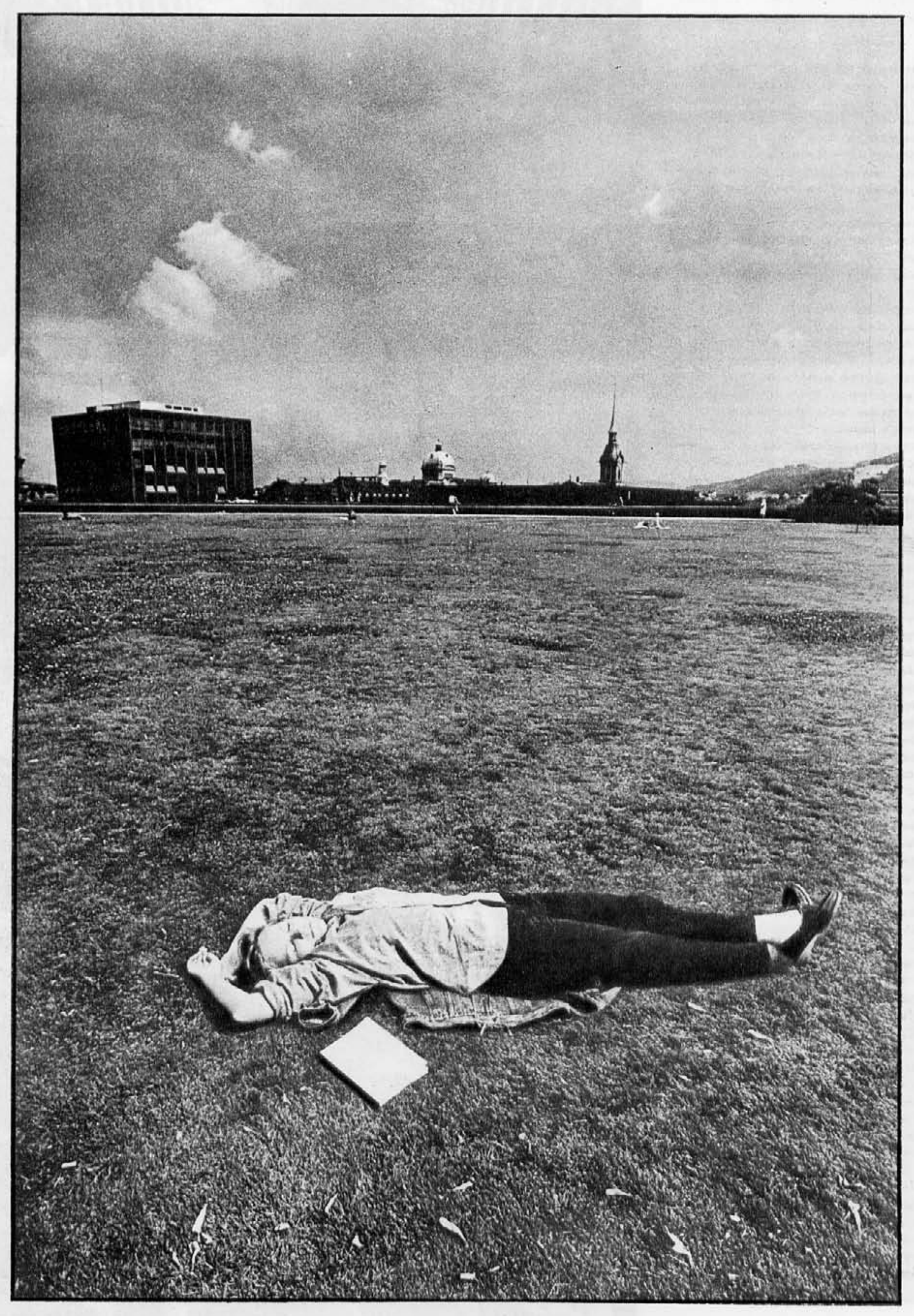




В СТАРОМ КАФЕДРАЛЬНОМ СОБОРЕ ЛОЗАННЫ

СОРЕВНОВАНИЕ СОЛНЕЧНЫХ АВТОМОБИЛЕЙ

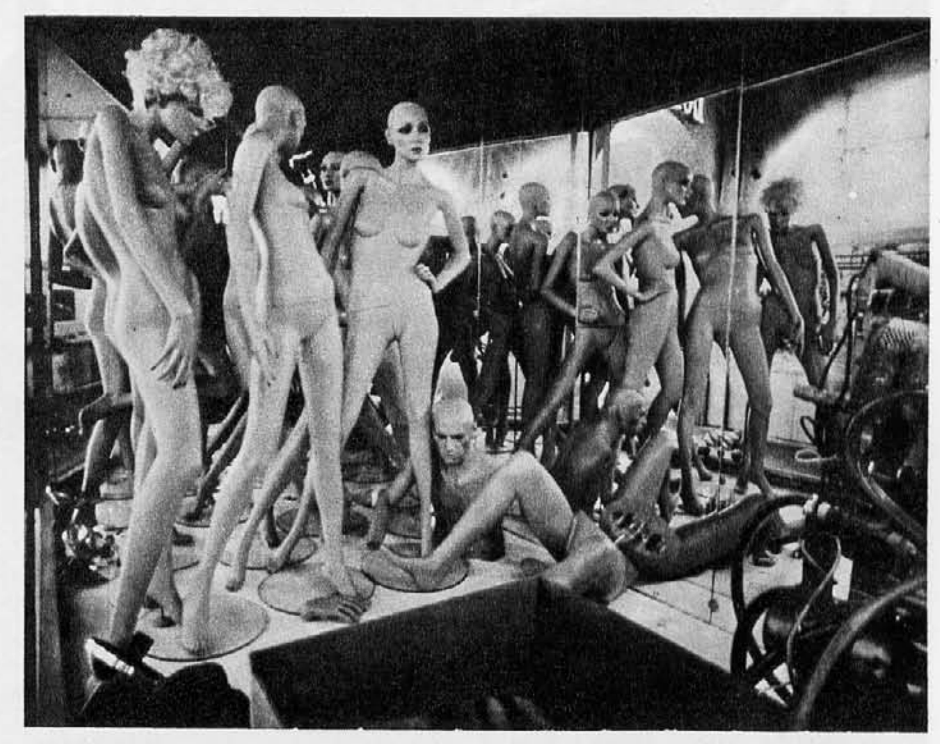
НА ХУТОРЕ ЛЯ БРАЙЯ. СЕМЬЯ ФИЛИППА РОСЬЕ



ЛЕТНЕЕ СОЛНЦЕ

циями, напряженный режим и ритм работы там показался бы им, мягко выражаясь, непривычным.
Обратило на себя внимание одно обстоятельство: специальная оптика, не требуемая в повседневной работе, хранится в общередакционном помещении, и каждый репортер берет именно тот объектив, который ему нужен для той или иной съемки. Пользуются наши коллеги в Швейцарии камерами «Никон» тех же моделей, что и мы, но вот мои беспокойные вопросы, нужно ли экономить фотопленку, вызывали озадаченные взгляды... Кстати, о пленке — мы убедились, что наш «Тип 17» не только не уступает, но и превосходит известные нам зарубежные образцы. Жаль только, что пока он так же малодоступен.
В Лозанне я жил в семье Джералда Босхарда, фоторедактора издательства, выпускающего «Вэн-катр эр» и другие газеты. И считаю, что мне повезло. Свободное общение, непринужденный обмен мнениями по любому вопросу, беседы на любые темы — что может быть лучше для установления дружеских контактов и взаимопонимания, для узнавания друг друга!
Не берусь утверждать, что за неделю сумел узнать и понять Швейцарию и швейцарцев, но определенное мнение составил. Главная их проблема, по-моему, заключается в том, что, достигнув высокого материального уровня жизни, страна остановилась в продвижении вперед. Отсюда, возможно, и скучноватая размеренность существования. Любого приезжего Швейцария поражает своей ухоженностью, экологической чистотой.
— Этот лоск и глянец, красота и изобилие поначалу никак не давали мне войти в творческую атмосферу, — признался Николай Гнисюк. — В первые два дня не смог сделать ни одного кадра. Поэтому с естественной опаской пришел в редакцию столичной газеты «Бунд»: что и как буду для нее снимать?! Мне же предложили фотографировать все, что пожелаю. Теперь мы с товарищами понимаем смысл такой позиции — швейцарским коллегам важен был именно наш взгляд на их жизнь, им хотелось посмотреть на себя со стороны, нашими глазами.
В «Бунде» сразу привлекает внимание высочайший уровень технической оснащенности, в частности компьютеризация. В редакции оборудован мощный компьютерный центр. «Бунд» располагает самой современной типографией, где автоматизированы все технологические процессы, в том числе и комплектация выпуска вкладками.
Фотолаборатория сразу же после проявления отснятой пленки печатает контакты и пронумерованными вручает их в конверте фоторепортеру. Автор обязан сам выбрать тот кадр, который считает нужным печатать в газете, в его творческие дела никто не вмешивается. Для публикации в номере изготавливается отпечаток размером 18×24 см, при этом в процессе фотопечати снимок, как правило, не кадрируется. Композиционно местные репортеры строят кадр уже во время съемки. Современная множительная техника позволяет копировать и фотографии. Изображение получается — хотя и не на фотобумаге — очень высокого качества. Копировальные машины доступны любому сотруднику редакции, желающему снять копию нужного ему текста либо фотоснимка.
При всей этой умной технике в швейцар-





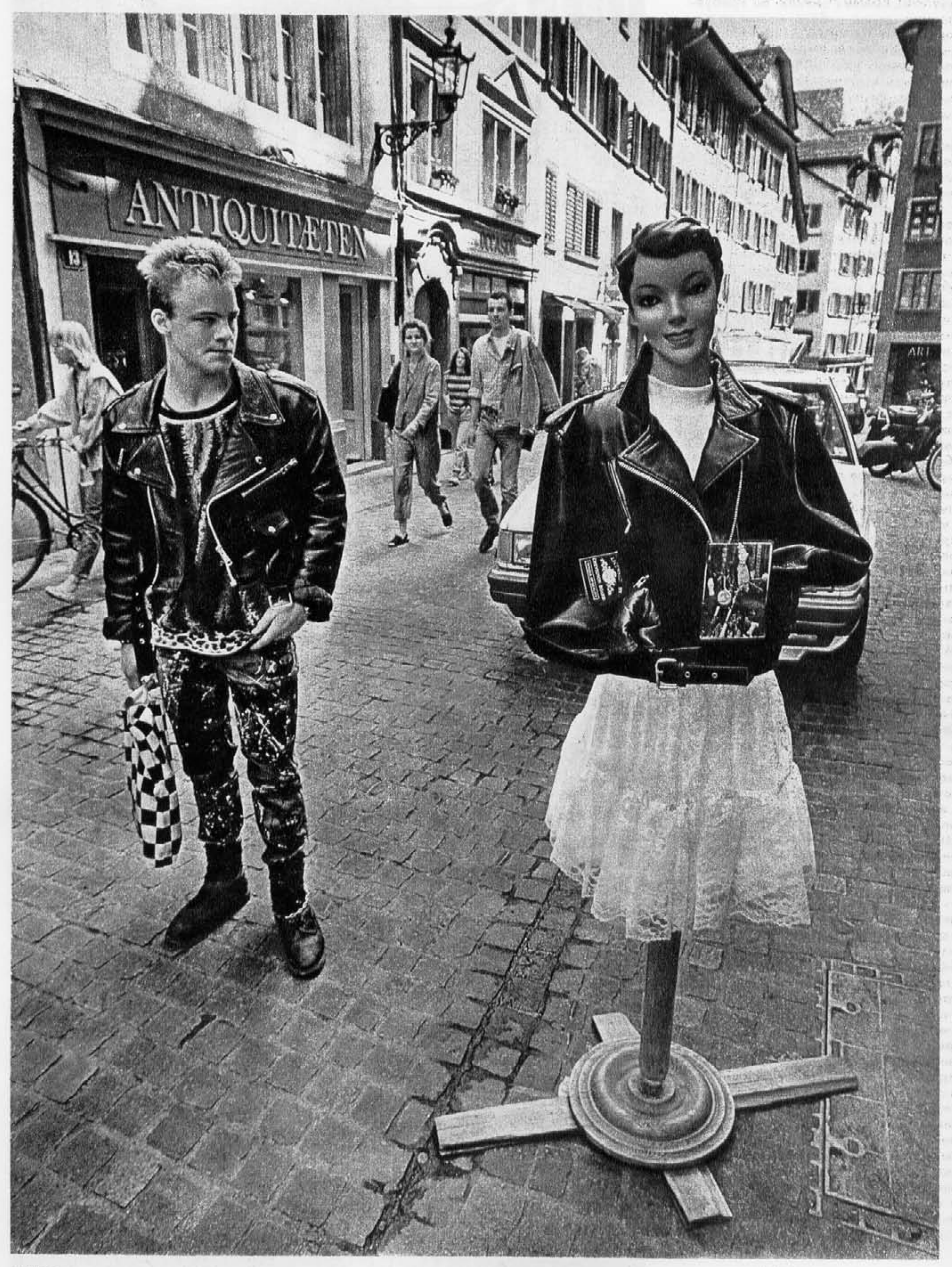


МЭР ГОРОДА

МАНЕКЕНЫ

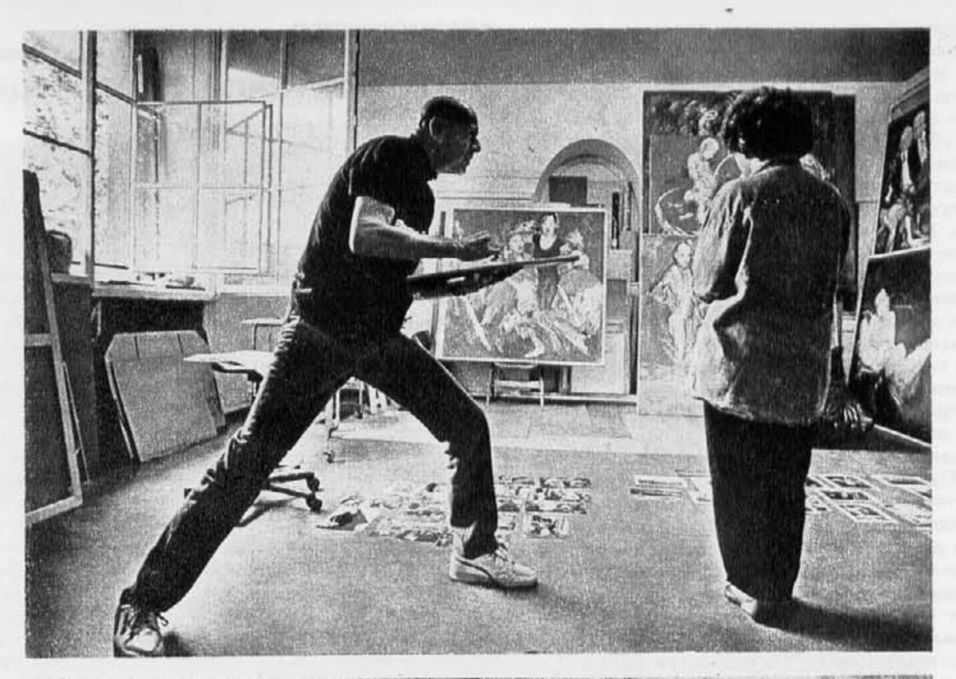
УЛИЧНОЕ КАФЕ

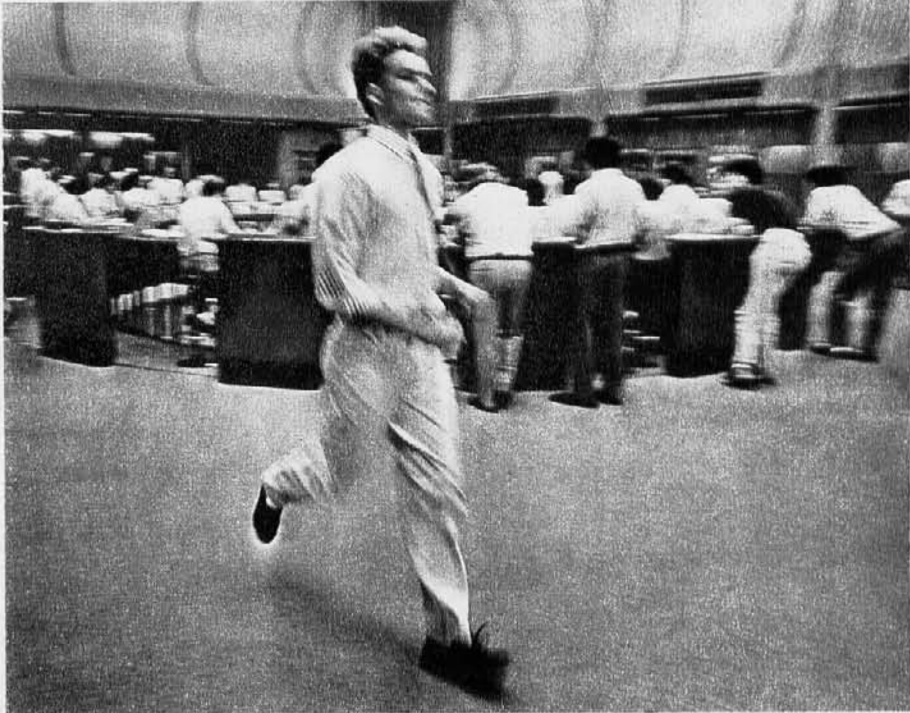
ФОТО **ПАВЛА КРИВЦОВА**



ДИАЛОГ

ских газетах случаются порой досадные ошибки. В «Бунде» принято каждое утро обсуждать вышедший номер, разбор его происходит в очень деловой обстановке, все выступают прямо и резко, с критических позиций.
Мне, советскому фоторепортеру, снимать в Швейцарии было легко. Швейцарцы вообще отличаются доброжелательностью, доверчивостью, вежливостью — даже случайные прохожие на улице здороваются друг с другом. А когда узнавали, что перед ними журналист из СССР — не скрывали ни своей радости от встречи с советским человеком, ни уважения к нашей стране. Одним из свидетельств такого отношения к Советскому Союзу может служить тот факт, что во всех кабинетах наших швейцарских коллег, где мне довелось побывать, можно было увидеть портрет Михаила Сергеевича Горбачева.
Только расположением и дружелюбием могу объяснить и тот факт, что я стал первым иностранным репортером, которого допустили с камерой на кондитерскую фабрику, выпускающую знаменитый на весь мир шоколад. Правда, с единственным ограничением — не фотографировать машины и оборудование.
Ни с какими другими запретами мне сталкиваться более не пришлось. Для советского журналиста открылись двери дома известного скульптора, который уже много лет избегает встреч с репортерами. Меня даже пригласили на свадьбу дочери шеф-редактора «Бунда».
За день до отъезда выпускающий редактор газеты Ханс Уве, в доме которого я жил, признался, что пишет обо мне статью. Я запротестовал, мне казалось, что он должен был меня об этом предупредить. Ханс возразил, что тогда я не был бы столь естественен, не был бы самим собой.
Смысл заключительной фразы его статьи наводит на мысль, что он, пожалуй, был прав. А звучит она примерно так: «Я смотрел на Берн глазами советского фоторепортера и теперь знаю, что в чужом краю у меня есть настоящий друг».
— Согласен с моими товарищами, Швейцария поражает какой-то даже нарочитой чистотой, ухоженностью. Ее красота рукотворна, — подчеркнул Павел Кривцов. — Швейцарцы очень трудолюбивы и относятся к своей земле с необыкновенной заботой и тщанием. Повсюду море цветов... Именно поэтому мне показалось, что снимать Швейцарию нелегко — уж слишком все внешне благолепно, и в этом таится опасность скатиться к рекламной открытке. Главной задачей представлялось проникнуть в глубоко зашифрованное внутреннее состояние людей и страны. Поэтому всем собеседникам, с кем довелось встречаться, задавал словно в шутку один и тот же вопрос, какие же все-таки вы, швейцарцы, что из себя представляете? Должен сказать, что в Швейцарии люди очень трезво оценивают себя, склонны к критическому анализу. Признаются, что средний швейцарец — человек в какой-то степени ограниченный, несущий на себе, несмотря на все внешнее благополучие, бремя сложных психологических проблем. Многие страдают от одиночества: изобильная, сытая, размеренная жизнь имеет и свои негативные стороны, а укоренившаяся привычка не вмешиваться в чужие дела, чтобы оградить тем самым свою личную свободу, ведет к разобщенности и отчуждению.
Не случайно в Швейцарии с полной на-







ХУДОЖНИК МАРИО КОМЕНСОЛИ

РИТМЫ БИРЖИ

ТРУБОЧИСТ ИЗ ЦЮРИХА

грузкой работает «телефон доверия», не случайно священник отец Зибер организовал в отремонтированном своими силами заброшенном здании колонию бездомных — фактически ночлежку, где беседами и убеждением пытается вернуть этим отверженным веру в их социальную полезность, веру в самих себя.
Не случайно в Швейцарии немало наркоманов, бегущих, прячущихся от действительности в мире призрачных иллюзий.
В Цюрихе, где я несколько дней работал в распространяемой по всему миру газете «Нойе цюрхер цайтунг», этим несчастным специально отведен сквер возле вокзала. Когда попадаешь туда (а я побывал в «привокзальном раю», уступив настойчивым предложениям моих сопровождающих), охватывает буквально инопланетное ощущение полета вне времени и пространства. Один забылся прямо на траве, другие, уткнувшись лбом в ствол дерева, не внемлют окружающему, третьи в оцепенении даже не моргают... У пьедестала какого-то памятника трое молодых людей поглощены приготовлением «снадобья»: вокруг пузырьки, склянки, лоскуты, обрывки бумаги, этикетки... Узнав, что я из советского «Огонька», соглашаются сфотографироваться, не возражают против публикации снимков: нам, мол, все равно — не «зелье», так СПИД скоро прикончит, а кому-то наша беда, может, и послужит предостережением. Честно говоря, эти люди вызывают простое человеческое сострадание, и в Швейцарии борются не с ними, не с больными, а с теми, кто множит социальную напасть — с торговцами наркотиками.
Встреча эта оставила тягостное чувство. Но были и иные контакты: на турбинном заводе, в мастерской художника, в одном из банков, где попросили не снимать вкладчиков, но зато доверили подержать килограмм золота. И повсюду — стоит только сказать, что приехал из Москвы, — засыпают вопросами: как там поживает Михаил Горбачев, как идет перестройка, какие намечаются перспективы. Искренне желают, чтобы перестройка помогала развивать лучшие качества русских (так здесь называют всех жителей нашей страны): доброту, открытость, внимательность друг к другу.
Эти дружеские чувства к нам, эта доверительность, откровенность, особенно ярко проявившиеся в отношении к нам Курта Блюма, его семьи, его друзей, — главное впечатление от Швейцарии, самое теплое воспоминание о швейцарцах.
И еще одно. Известный писатель-сатирик и одновременно председатель местного общества фотографов Леснер Хуго и директор цюрихского музея фотографии Вальтер Виндер сообщили мне, что собираются в скором времени приехать в Москву и обсудить вопрос о проведении в Швейцарии выставки «Социальная фотография Советского Союза». Хорошо, если благородное и полезное дело, начатое советской фотовыставкой в Берне, будет продолжено. Опыт, полученный нами в Швейцарии, убеждает — это очень важно и для расширения культурных связей между СССР и Швейцарией, и для развития «народной дипломатии», которая вносит все более заметный вклад в упрочение отношений доверия, мира и дружбы между народами.

ФОТОТВОРЧЕСТВО

Анри Вартанов **Возвращение жанра**

Кандидат искусствоведения

В наши дни, накануне 150-летнего юбилея фотографии, принято говорить о ней разные приятные слова, вспоминать славные страницы ее истории. Я рискую выпасть из общего юбилейного тона, заговорив о судьбе у нас такого жанра, как акт, обнаженная натура. Имевший в дореволюционную пору неплохие традиции, в советское время он фактически прекратил свое существование.
В эпоху становления и бурного расцвета репортажа акт был оттеснен на обочину, туда, где находились и другие жанры станковой фотографии: портрет, пейзаж, натюрморт. Какое-то время акт еще находил себе место на выставках художественной фотографии, затем пропал и там. На долгий период в нашей культуре воцарились попахивающие откровенным ханжеством взгляды, согласно которым обнаженное женское тело, а также поцелуи, объятия снимать было не положено.
Справедливости ради стоит сказать, что и в других изобразительных формах — в живописи, скульптуре, даже в кино — существовало табу на эти мотивы. Если в предвоенных фильмах иногда можно было увидеть робкие поцелуи, то в лентах, датированных первым послевоенным десятилетием, даже искушенные киноведы не смогут вспомнить что-либо подобное.
И все-таки постепенно во всех названных видах искусства ханжеские запреты рушились. Во всех кроме фотографии.
Думая о творческих правах светописи, сравнивая их с другими видами искусства, я вспоминаю латинскую пословицу: «Что дозволено Юпитеру, то не дозволено быку». Живопись даже в худшие для себя дни не исключала из программы занятий в художественных вузах создание набросков с обнаженной натуры: культура жанра не исчезла, прерванная было искусственно традиция легко восстановилась. Кино очень быстро не только вспомнило достижения эпохи немых лент Александра Довженко, но и сделало несколько резких, подчас даже ошеломляющих своей дерзостью шагов вперед (назову вызвавшие дискуссии недавние фильмы «Маленькая Вера» и «Меня зовут Арлекино»). И только в фотографии жанр акта продолжает находиться на полулегальном положении.
В самом деле, достаточно познакомиться с тем, над чем работают фотографы — профессионалы и любители, чтобы обнаружить, что в их архивах есть немало актов. Однако на выставках эти произведения увидишь очень редко. В последние годы, правда, на каждой большой выставке — будто для того, чтобы устроителей нельзя было упрекнуть в былом ханжестве — можно найти две-три работы. Но они, как говорится, погоды не делают.
Единственный регион нашей страны, в котором дела обстоят чуть получше,— это Прибалтика. Тут в каждой из трех республик есть крупные мастера. Творчество одного из них, Яниса Глейздса, представлено на этих страницах. Иногда здесь устраиваются специальные выставки актов.
Помню, лет восемь назад мне довелось участвовать в вернисаже такой выставки, которую составили работы рижанина Гунара Бинде. Правда, устроители, видимо, в последний момент испугались своей смелости и отвели место для экспозиции где-то за городом, на одном из островов Даугавы, дабы широкая публика не смогла туда добраться.
Гораздо хуже обстоит дело с публикацией снимков этого жанра. Однажды, лет двадцать назад, за целомудреннейший акт, появившийся на страницах одного журнала, главный редактор, подписавший номер, лишился своего места. Такие вести, как известно, быстро разносятся в журналистской среде, После этого случая у всех редакторов надолго отпала охота печатать произведения опального жанра. В «тяжелой артиллерии» изданий — в книгах и альбомах — отдельные акты время от времени каким-то чудом проскакивали. Помню, каким радостным шоком стала для нас публикация в объемистой авторской книге Валерия Генде-Роте одного (!) акта. И, конечно, подлинной сенсацией явилась целая книга актов Римантаса Дихавичюса «Цветы среди цветов», изданная в Вильнюсе в 1987 году.
Коснувшись бегло истории жанра в нашей фотографии, позволю себе еще более коротко высказаться по вопросам его теории. Блюстители пуританской морали более всего опасаются, как бы акты не стали рассадниками пошлости и эротики. Такое грозит лишь тем, кто прикасается к этому жанру, не обладая достаточным уровнем творческой подготовки. Говоря проще, фотограф, не имеющий что сказать своими актами, полагающий, что эффектный материал сам его «вывезет», чаще всего оказывается в плену пошлости.
И, напротив, когда акты — как это случилось в творчестве Я. Глейздса, Г. Бинде, Р. Дихавичюса — являются воплощением эстетической концепции автора, продолжением его художественных поисков, проводимых в разных жанрах, мы имеем дело с высоким (и чистым!) искусством.
Внимательный зритель обратит внимание на то, что все три названных автора отличаются романтическим отношением к женщине. У Глейздса это подчеркнуто использованием монокля, дающего как бы нежное прикосновение взгляда автора к натуре. Подобный романтический аспект трактовки жанра становится в наших условиях «проходным баллом», способным умерить пыл ревнителей нравственности.
Но романтика не является единственной альтернативой пошлости и эротизма. Напомню, к примеру, акты знаменитого американца Эдварда Уэстона, исповедовавшего предельно жесткое моделирование действительности с помощью камеры. Он снимал обнаженную натуру так, что она напоминала ожившую скульптуру.
Радуясь возвращению акта на страницы фотографического журнала, хочу высказать уверенность, что отныне он займет в публикациях достойное его место, причем мы увидим в работах мастеров этого жанра все разнообразие творческих поисков, которыми богата современная фотография.



ПОСЛЕ КУПАНИЯ

ФОТО ЯНИСА ГЛЕЙЗДСА



СОЛНЕЧНЫЙ ДЕНЬ

ФОТО ЯНИСА ГЛЕЙЗДСА



ЦВЕТОЧЕК

ОБНАЖЕННАЯ



ФОТО **ЯНИСА ГЛЕЙЗДСА**

Читатель критикует, предлагает, спрашивает...

Вопросы авторского права в области фотографии наименее разработаны у нас в стране. В связи с этим возникают проблемы, которые разрешить даже юристы не в состоянии.

Приведу примеры.

Скажем, поэт написал неплохие стихи, их напечатала одна из газет. Стихи понравились в издательстве, их опубликовали в сборнике. Автору, естественно, в том и другом случае платят гонорар — в соответствии с правовыми нормами. И это совершенно естественно.

Другой пример. Советский фотохудожник сделал слайды, которые опубликовал, скажем, журнал «Советское фото». Слайды очень понравились какому-то издательству. Оно сделало с этих слайдов дубли и публикует их в разных альбомах, пусть даже с указанием фамилии автора. Но выплатит ли издательство гонорар автору? Трудно сказать. Ведь вопрос этот в правовом отношении не разработан. Все зависит от конкретных условий, то есть от порядочности и компетентности работников издательств.

А не заплатят — вряд ли сможет даже самый известный фотохудожник кому-то что-то доказать, ведь гонорар он уже один раз за слайд, опубликованный в журнале, получил.

Такая несправедливость в отношении к фотографам, мне кажется, идет от несовершенства законодательства в области авторского права. Даже в какой-то мере от неуважения к фотографии. Ее ведь почему-то считают рангом ниже, чем другие виды творчества. Такое отношение пора менять. Ведь и в том и в другом случае (стихи и фото) при перепечатке авторы, как правило, нового труда не вкладывают. Но почему же за стихи гонорар положен, а за фото — нет. Если говорить о материальных издержках, то они есть в обоих случаях, правда, издательства несут их в разной степени, но это уже не принципиально.

Мне кажется, что пора навести в этом деле порядок. Ведь за рубежом, насколько мне известно, воспроизведение снимка в печати сопровождается ссылкой «С разрешения владельца такого-то».

Мои размышления вызваны конкретной практикой. В Минске есть Центральная фотостудия издательства БелСЭ имени П. Бровки, которая делает дубли на пленке «Кодак» с понравившихся слайдов, и не только моих. Затем эти дубли продают издательствам, которые платят студии неплохие деньги. При публикации указывают фамилию автора, но гонорар ему не платят.

В республиканском комитете по авторским правам мне на этот счет ничего определенного ответить не смогли, законодательных актов на этот случай не имеется. А они должны быть!

Прошу понять меня правильно. В конце концов не в гонораре дело. Я всегда дам согласие печатать мои слайды бесплатно. Вопрос в принципе. Это проблема, над которой необходимо поразмыслить юристам. Интересно было бы знать мнение известных фотомастеров по этой проблеме. Думаю, и юристам это помогло бы принять решение отнюдь не келейно.

Д. ЛУПАЧ,
фотокорреспондент
журнала
«Беларусь»,
Минск

Редакция получила ответ

Фотолюбитель Н. Чайкин из г. Энгельса, обращаясь в редакцию, сетовал на неудобство работы «Зенитом» для фотолюбителей, страдающих недостатками зрения. В ответ на наш запрос заместитель начальника ЦКБ Красногорского механического завода Г. Чижиков сообщил, что конструкция визира фотоаппаратов типа «Зенит» с некоторой степенью неудобства обеспечивает возможность работы фотолюбителям, использующим очки. Разрабатываемые в настоящее время модели «Зенит-14», «Зенит-АМ» и другие предполагается комплектовать резиновыми наглазниками, которые будут устанавливаться на окуляр камеры. В этот наглазник фотолюбитель сможет устанавливать необходимую для коррекции зрения диоптрийную линзу.

От редакции. Не трудно предугадать, что следующая проблема, которая не замедлит встать перед фотолюбителями, как только завод сдержит свое обещание и начнет выпускать наглазники, будет — где взять нужную диоптрийную линзу? Ведь, как известно, в продажу они не поступают. Не пора ли изготовителям фотоаппаратуры и их смежникам задуматься и над этим?

* * *

Ю. Богданов из Кировоградской области спрашивал редакцию, где он может заказать цветные отпечатки со слайдов. Из Министерства бытового обслуживания населения УССР пришел ответ: «Изготовлением цветных снимков со слайдов занимается созданный при объединении «Киевфото» кооператив «Фотолюбитель» (Киев-6, ул. Красноармейская, 91)».

От редакции. Адресуя эту информацию жителям Украины, хотим напомнить читателям из других районов страны: о возможности получения такой услуги в вашем регионе нужно запросить соответствующее республиканское министерство или областное (городское) управление бытового обслуживания.

* * *

Читатель М. Гарулин из Пензы интересовался выпуском фотоаппаратов «Киев-17», «Киев-18», «Киев-19», «Киев-20», «Киев-90». Как сообщил начальник эксплуатационно-ремонтного отдела производственного объединения «Завод Арсенал» А. Селюк, «Киев-17» и «Киев-20» сняты с производства в связи с ограниченным спросом. На базе этих моделей разработан и выпускается «Киев-19». В связи с возникшими проблемными технологическими вопросами, а также необходимостью создания новых материалов и комплектующих деталей, сроки выпуска «Киева-18» в настоящее время не могут быть установлены (ориентировочно — 1990 год). Серийный выпуск «Киева-90» запланирован на 1989 год. Ориентировочная цена — 950 рублей.

* * *

На вопрос А. Цырендондокова из Москвы, почему в «Киеве-19» была произведена замена фокусировочных элементов, А. Селюк ответил следующее: «Первые партии «Киева-19» выпускались с фокусировочными экранами в варианте совмещенных элементов для оценки резкости (матированная поверхность, фокусировочные клинья и микрорастр). С учетом опыта эксплуатации первых партий фотоаппаратов, показавшего, что при определенных условиях съемки, таких как съемка с близкого расстояния или длиннофокусными объективами, фокусировочные клинья затрудняют оценку качества изображения, был выбран оптимальный вариант совмещенных элементов оценки резкости — матированной поверхности и микрорастра, наиболее приемлемый для большинства фотолюбителей».

* * *

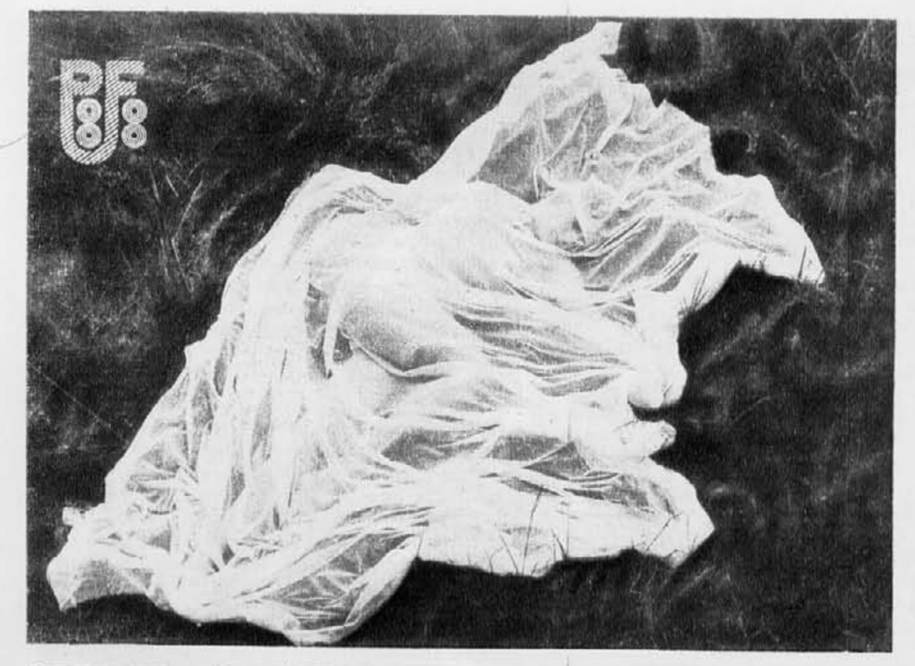
В связи с возросшими трудностями в приобретении фотоматериалов и фотохимикатов фотолюбитель Ю. Силаев из Крымской области предложил при продаже комплектовать фотоматериалы наборами для их обработки. На запрос редакции в связи с этим предложением получен ответ заместителя начальника Главного технологического управления кинофотоматериалов Минхимпрома СССР И. Анюховского: «В настоящее время производство фотоматериалов любительского ассортимента и наборов химикатов для их обработки сбалансировано. В подавляющем большинстве случаев нехватка или избыток на прилавках магазинов фотоматериалов или наборов для их обработки зависит лишь от нечеткой работы торгующих организаций. Предложение о продаже фотоматериалов в комплекте с химикатами для обработки представляет несомненный интерес, так как позволит избежать дефицита одного при наличии в продаже другого. ГТУ кинофотоматериалов даны соответствующие указания подчиненным организациям по разработке технико-экономического обоснования организации комплектной продажи фотоматериалов и наборов химикатов. Ориентировочно первые партии наборов появятся на прилавках магазинов в 1990 году».

От редакции. Не отрицая определенной рациональности в таком подходе к проблеме дефицита фотоматериалов и фотохимикатов, думается, все же нужно не забывать и об интересах тех фотографов, которые предпочитают составлять обрабатывающие растворы самостоятельно. Фотолюбитель должен иметь при покупке право выбора.

* * *

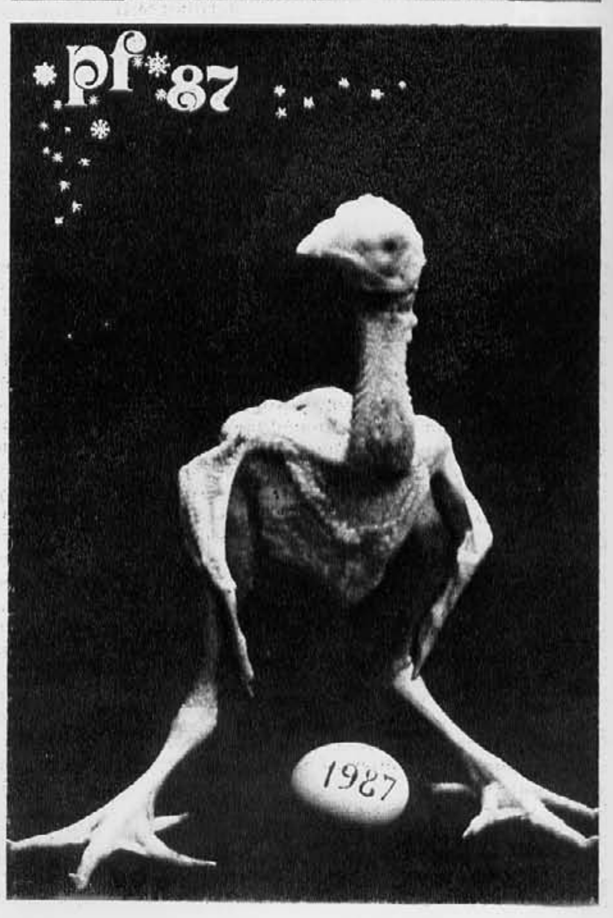
Л. Сахновский из Киева прислал свои замечания по качеству выпускаемых промышленностью поляризационных светофильтров. Главный конструктор производственного объединения «Загорский оптико-механический завод» В. Давыдов, ознакомившись с письмом читателя, ответил редакции, что оно содержит подтверждение того, что поляризационный светофильтр вносит искажение цветопередачи при цветной съемке. Однако если принять во внимание малую цену светофильтров (9—14 рублей), можно признать возможным их применение для снимков среднего качества. Указанный недостаток будет отражен в паспорте на светофильтр. Заводом проводится работа по проектированию нейтральных поляризационных светофильтров. Их стоимость будет составлять ориентировочно 40—50 рублей.

«Новогодняя открытка»









НОВОГОДНИЕ ОТКРЫТКИ
ЮРИЯ ШПАГИНА








В. ДОРОХОВ (ЛЕНИНГРАД)

С. НИКОНОВ (СВЕРДЛОВСК)

С. ЗЫРЯНОВ (ЧЕЛЯБИНСК)

Б. ГУРЕВИЧ (КИРОВ)

В. КУЗИКОВ (ГОМЕЛЬ)

Итак, первый за все время существования «12 тем» конкурс, не выявивший победителя. Ну что ж, «первую премию не присуждать» — решение по итогам в творческих конкурсах обычное. Но давайте поразмышляем, почему так получилось.

Начнем на этот раз с того, что подавляющее большинство «открыточников» не усвоили одну простую истину: поздравительная открытка — это подарок. И хотя дареному коню, как известно, в зубы не смотрят, согласимся, что умение выбрать подарок требует пусть минимального, но напряжения мысли.

Есть, конечно, стопроцентно беспроигрышные варианты: цветы, книга, торт, какой-то дефицит (вроде подписки на «Огонек»...). Но мы-то ведем речь о подарках, так сказать, творческих. Не фабричный торт, а рукодельный, не Бальтерманцем созданная фотография, а тобой.

В этом смысле новогодняя открытка сродни стихотворному посланию. Без фантазии тут не обойтись.

Ни в коем случае не желая обидеть участников предновогоднего конкурса, заметим, что большинство открыток оказались на уровне «счастья, успехов, здоровья». От себя лично и от читателей благодарим за искренние пожелания, но одновременно напомним еще одну простую истину: фотооткрытка — такой же вид фотографического искусства, как и все остальные. Кстати, все жанры так или иначе присутствуют в открытках: и пейзаж, и портрет, и фотографика...

Здесь собака и зарыта: фотооткрытка не должна напоминать нам тысячи раз виденное. Впрочем, это не означает, что не могут присутствовать в сюжетах, скажем, Дед Мороз и Снегурочка. Если бы мы, например, получили открытку, на которой тот же Дед летит на дельтаплане, то оценили бы фантазию автора и тут же угадали бы его. Конечно, Валерий Гвозд из Каунаса, известный своей многократно отмеченной наградами серией «Дельтапланеристы».

Участники нашего конкурса, к сожалению, пошли по более простому и легкому пути: они добросовестно скопировали изобразительные аналоги, продающиеся в предновогодние дни в любом киоске «Союзпечати». Нередко до оскомины убогие и примитивные.

Не учли авторы фотооткрыток и того, насколько разнообразными по содержанию и исполнению могут быть новогодние поздравления. Совсем не обязательно выдумывать нечто сверхъестественное. Многие мастера, например, просто тиражируют свои собственные фотографические удачи в формате 9×12 и внизу как фирменный знак впечатывают латинские буквы PF (принятое у фотографов обозначение работ, вошедших в их личное «собрание сочинений»). Очень распространены и фотомонтажи. Виталий Бутырин умудрился собрать воедино изображения чуть ли не ста своих коллег из Общества фотоискусства Литвы и остроумно вмонтировать их в интерьер здания Общества. Роберт Рубцов из Подмосковья неизменно радует своих друзей фотокомпозициями, где главный герой, представитель фауны,— символ года (заяц, собака, кот, дракон...). Привлекают внимание и замысловатые сюрреалистические мотивы, где надо поломать голову, попытаться понять ход мысли изобретательного автора.

Итак, вместо одного премированного кадра публикуем фотооткрытки, присланные в редакцию в прошлые годы руководителем фотоклуба «Волга» (Горький) Юрием Шпагиным. Каждый раз он находит какие-то интересные сюжетные и изобразительные решения. И для контраста несколько «поздравилок» из редакционной почты нынешнего конкурса.

Содержательное молчание



И. ГАЙДАЙ

Для беседы с Игорем Гайдаем я избрал узловую станцию Киевского метрополитена как пространственно-временную модель События. Его «внешнее проявление» — прибытие поездов в соответствии с расписанием. Его «внутреннее содержание» — входящие и выходящие люди, их мысли и поступки, являющиеся основой бесконечного событийного ряда, не подверженные регламентации. Опуская свои вопросы, ушедшие подобно поездам «в ту сторону», привожу ответы, пришедшие им «навстречу».

— Для меня занятие фотографией,— рассказывает И. Гайдай,— способ мыслить, вернее — осмысливать. Все, что происходит, что увидено, интересует меня как строительный материал для миропонимания. Всматриваюсь, изучаю, стараюсь постигнуть суть происходящего. Но одного взгляда недостаточно. Необходим фотоаппарат — инструмент фиксации. Сравнивая увиденное глазом через визир камеры с тем, что появляется в фотоотпечатке, я как бы завершаю постижение.

Снимаю «лейкой». Прямой видоискатель необходим для достоверности восприятия происходящего. Изображение в любой зеркальной камере есть проекция, заведомо интерпретированная действительность. Это очень удобно для прикладной фотографии, но лишает ощущения сопричастности происходящему.

Нажимая на спуск, стремлюсь, чтобы увиденное и зафиксированное соответствовало четырем критериям.

Избыточность, пространственная непрерывность действия, когда оно начинается и завершается за кадром, а в снимок входит лишь его значимая в данный момент часть.

Взаимодействие всех содержательных слоев изображения. Есть главные и второстепенные, которые в следующее мгновение поменяются местами... Они должны пересекаться в снимке подобно векторам. Результат их сложения и будет содержанием кадра.

Случайность — как главное свойство документального кадра. Любая выстроенность нарушает эффект достоверности.

Временной образ как содержание фотоработы должен обладать неоднозначностью, смысловой недетерминированностью, не прочитываться «в лоб».

Люблю и ценю творческий фоторепортаж, но отношу его к прикладной фотографии, поскольку перед автором стоит задача «сенсационности». Под этим словом подразумеваю отнюдь не шокирование зрителя и не спекуляцию на теме. Пора, мне кажется, реабилитировать это понятие. Сенсация — прежде всего возбуждение воображения зрителя рассказом о чем-то ему неизвестном.

Свое фотографическое высказывание стремлюсь уместить в один снимок. Серийность — доказательство авторской мысли «от противного», риторика. Убеждать, мне кажется, следует прямыми художественными аргументами.

Стремлюсь к «бессюжетности» каждого снимка, поскольку бессюжетно любое, самое «решающее» мгновение; ведь непосредственно за ним последует бесконечная череда «нерешающих», каждое из которых может стать причиной последующих «решающих»... Как эти поезда метро, все они одинаковы внешне и не бросаются в глаза своей «значимостью», но каждый из них везет в себе множество потенциальных событий, одно из которых может стать важным звеном для еще более важных.

А. ЛЕВИТСКИЙ,
Киев

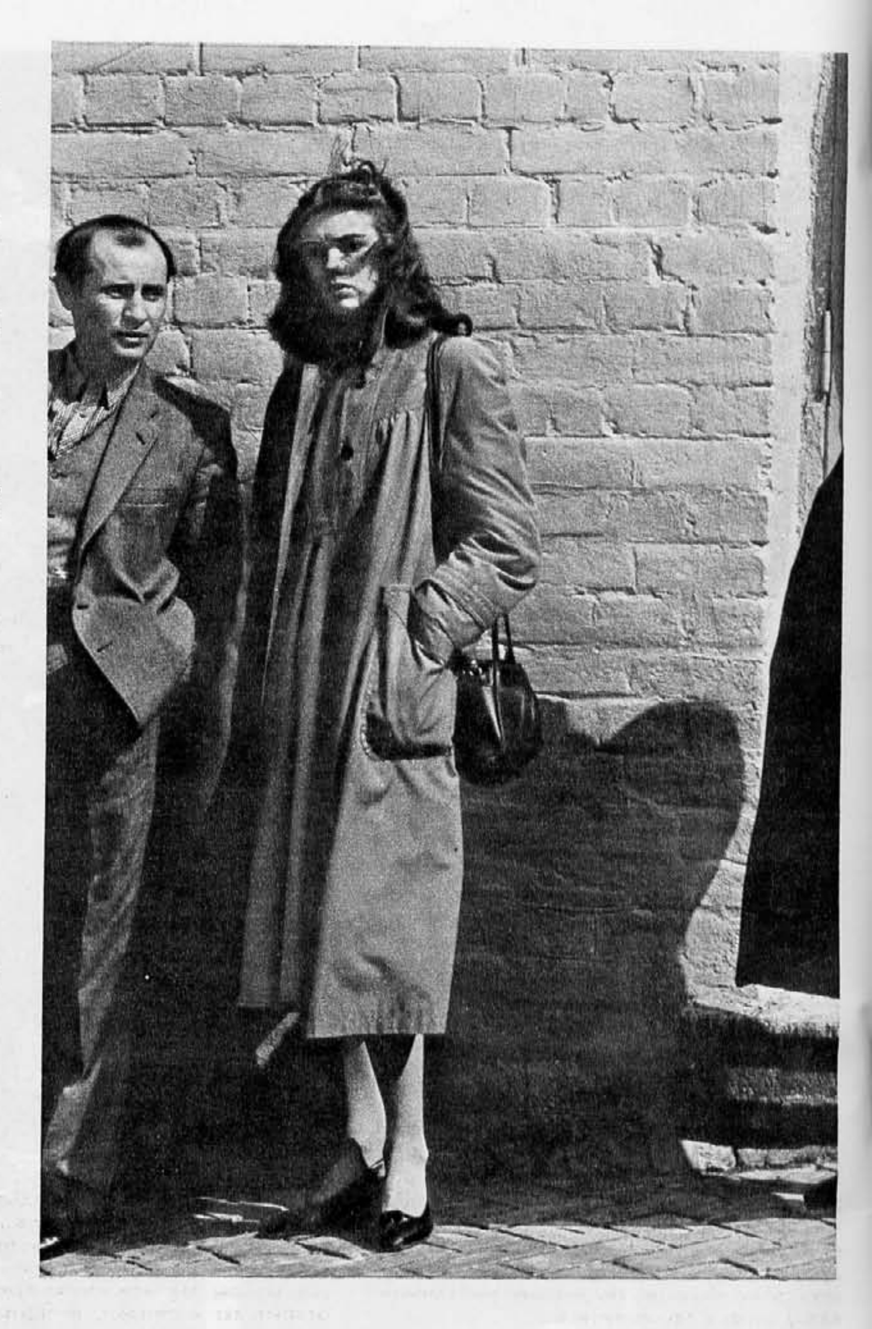


ФОТО ИГОРЯ ГАЙДАЯ

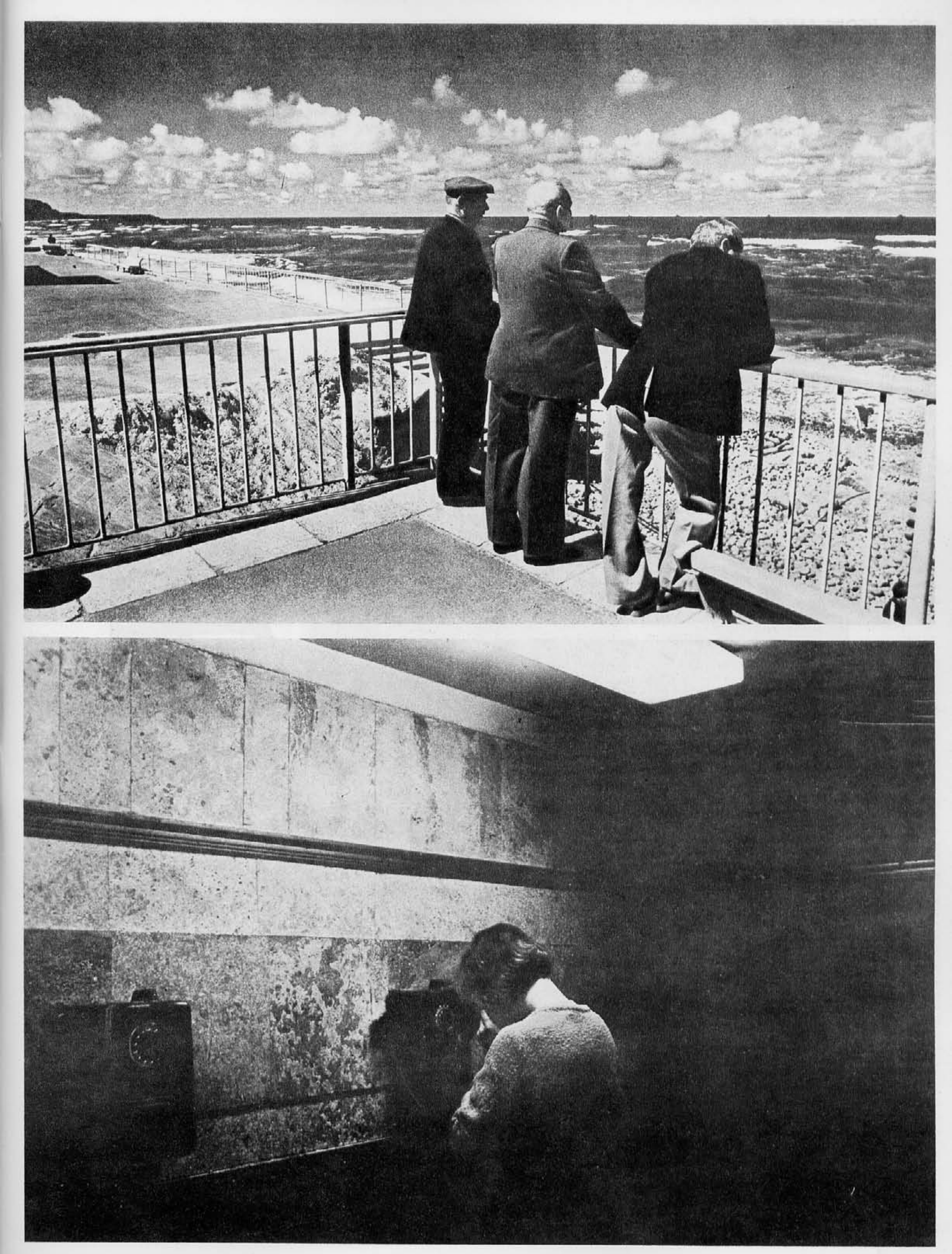
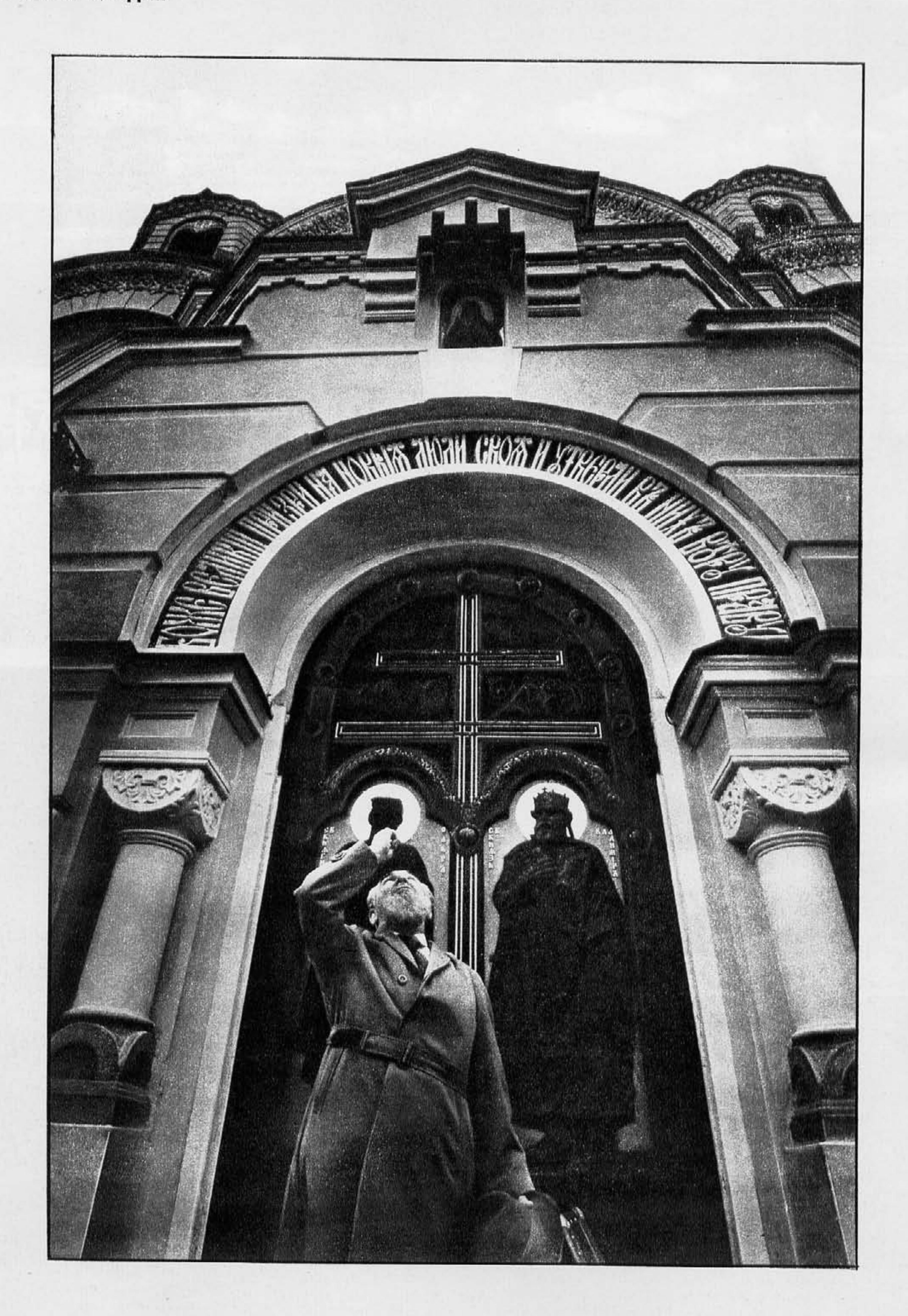


ФОТО **ИГОРЯ ГАЙДАЯ**



ФОТОЮНИОР



ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТА



ЭДУАРД НИКИТИН, 15 ЛЕТ
(МИАСС)
ЛОПУШОК

Эдуард Никитин — член детской фотостудии «Ритм» Миасского клуба юного техника. (Условия съемки: «Смена», пленка 125 ед. ГОСТ/ISO, выдержка 1/125 с., диафрагма 5,6.) Малая медаль лауреата II Всесоюзного фестиваля народного творчества за участие в выставке работ юных фотолюбителей «Открывая мир» (Москва, 1987 г.). Снимок входит в экспозицию передвижной выставки «Глазами детей. Фотографии школьников СССР», демонстрирующейся в США.

ЧТО УМЕЕМ

«Наш дом»

Так будет называться новый фотоконкурс, который «Фотоюниор» объявляет на 1989 год и предлагает принять участие в нем всех юных читателей. В каждом выпуске нашего раздела мы предполагаем публиковать снимки из присланных на конкурс.

Размер черно-белых фотографий — не менее 13×18, а лучше всего 18×24 см. Присылать их в редакцию нужно бандеролью, в упаковке из картона (только не наклеивать на него!). На конверте сделайте пометку: «На конкурс «Наш дом». В конкурсе могут участвовать как коллективы, так и отдельные авторы от 7 до 17 лет.

Что мы хотим увидеть в «Нашем доме»? Все, что вы любите, к чему неравнодушны, все, чем можно поделиться с друзьями. Конечно, не надо понимать наш конкурс буквально и ограничиваться фотографированием своей квартиры. Ваша съемка может проходить везде — от спортивной площадки и кабинета врача до интерната и детского дома. Забудем английское «Мой дом — моя крепость». Поделимся радостью, удачей, поделимся и огорчениями. Наш дом — это мир вокруг нас. Тема конкурса дает широкое поле деятельности для вас, юные читатели. Любые фотографические жанры, изобразительные средства, техника исполнения — никаких ограничений. Улыбка, удивление, задумчивость, радость общения с родными, друзьями и «братьями нашими меньшими» — всему найдется место в «Нашем доме». Когда мы задумывали этот конкурс, то обращались с просьбой к читателям помочь нам. Фотоюниоры из киевского Дворца пионеров имени Н. К. Крупской предложили провести в журнале конкурс, посвященный богатству нашей природы. Оля Поткина из якутского села Таммот написала: «А что, если назвать фотоконкурс «Ура! Каникулы»? Но дело в том, что «Наш дом» объединит в себе и то, и другое, и еще многое, даст возможность участвовать в нем юным фотолюбителям в любом уголке страны, а читателям, раскрыв журнал в своем доме, побывать во многих, многих других. Новшеством конкурса будет состав жюри: его члены — ваши сверстники, юные фотолюбители Москвы и Подмосковья,— Гирфан Шамсутдинов и Дмитрий Гарматюк из Дубны (студия «Фотон»), Алексей Катков и Олег Куцар из Орехово-Зуева («Начало»), Сергей Заикин и Владимир Гугняев из Красногорска («Зенит»), Арсений Шматович из Москвы («Алмазный глаз»). В конце года жюри подведет итоги фотоконкурса и наградит сильнейших. Победители — три детских фотоколлектива и пять юных авторов — получат призы. Наградой будет считаться и публикация наиболее интересных снимков в «Фотоюниоре». Итак, ждем ваших фотографий, на обороте которых не забывайте (мягким карандашом) написать свою фамилию, имя, возраст, адрес, название снимка.

До встречи в «Нашем доме»!

«Фотоюниору» пишут...

Уважаемая редакция! Прошу переадресовать это письмо И. Гольдбергу, педагогу кинофотосектора Московского городского Дворца пионеров и школьников.

В школьной пионерской дружине я являюсь фотокором. В вашей статье в журнале «Советское фото» (№ 10, 1985) вы рассказали о работе корреспондентского бюро. Но фотодело сильно отличается от других пионерских и комсомольских дел. Оно требует финансового обеспечения. Наша школьная дружина выделила мне 10 рублей из вырученных от ярмарки средств, а работаю я уже больше полугода. Если подсчитать мои личные затраты, то они намного перекроют эту десятку. Я не собираюсь ругать нашу дружину. Дело в том, что ей действительно негде взять деньги. Но если не хватает мне одному, может ли хватить группе фотокорреспондентов?! Дело просто встанет. Где взять источник денежного обеспечения? Жду вашего совета.

СЕРГЕЙ ЛОКТИОНОВ, 13 лет, Таллин

Дорогой Сережа! В своем письме ты ставишь очень важный вопрос материального обеспечения работы юных фотолюбителей в школе. Пока он законодательно не решен, остается одно — доказать своей работой (выпуск фотогазеты, изготовление стендов, ведение фотолетописи школы, пионерской дружины и т. д.) свою нужность, а значит,— необходимость оказания тебе помощи в материальном снабжении. У каждого директора школы есть возможность приобретения материалов для внеклассной работы. Шефы школы, родительский комитет тоже могут оказать помощь. Я бы еще посоветовал тебе сходить и в райком комсомола, показать свои работы — там должны посодействовать.

Ну, а если в школе есть группа юных корреспондентов, то как быть ей? А почему бы вам вместе не «отправиться на заработки»? Ничего зазорного в этом нет. Сейчас ведь разрешается работать с 14 лет (можно и телеграммы разносить, и дворы убирать...). Как было бы здорово на самостоятельно заработанные деньги оборудовать школьную лабораторию и снабдить ее фотоматериалами.

И. ГОЛЬДБЕРГ

«Портрет юности» в спорах и поисках

«Существует миф, что молодость — пора беззаботного счастья. Напротив, это время самых больших проблем... Восторгаться или быть глубоко несчастным по пустякам — это привилегия молодых лет...»

ПЕТР СКАРЛАНТ

Пусть условия игры будут заданы эпиграфом — мудрыми словами современного чешского поэта...
Итак, «Мир юности». Межреспубликанская фотовыставка юношеской фотографии. Почти 1800 снимков, присланных в адрес фотоклуба «Днепр» при днепропетровском Доме ученых. Авторам снимков — от 12 до 17 лет.
Но как из великого множества фотовзглядов создать единый, цельный портрет? И самое важное — кто возьмется за это? Кому выбирать, судить и оценивать? Хорошо, если это зрелый фотомастер — профессионал, чуткий и внимательный педагог. Но как опыт и знания удержат его от пристрастности? Годами наработаны свои критерии мастерства. Годами складывался свой «портрет юности».
Марлен Матус, инициатор и организатор конкурса, фото- и педагогический стаж которого приближаются к 30 годам, поставил непременное условие: жюри должно быть юношеским, и никаких подсказок взрослых!
...Пятеро ребят медленно идут вдоль многометровых рядов фотографий, вглядываются, выбирают, оценивают... Составляют будущую выставку (300 работ из 1800), отбирают снимки для награждения. Переворачивают «вниз лицом» то, что шаблонно или малоинтересно. Это и есть «юношеское жюри»: 17-летние Лена Морозова и Боря Вишевник, 14-летний Боря Мухин, 15-летние Юля Мухина и Женя Дудко. Трое — ветераны народной мультстудии «Веснянка», знакомы со светописью не понаслышке, Дудко и Вишевник — члены фотоклуба «Юниор».
Юношеский максимализм — это и «восторгаться или быть глубоко несчастным по пустякам» (не в этом ли импульс любого творчества?), и быть абсолютно уверенным, что за снимком должна быть судьба, а иначе — зачем?..
«Я вас ненавижу! Качан Вова»,— крупно кривая надпись углем на столбе. И это все. Весь кадр.
По журналистской привычке я попыталась сразу же среди коллекции отыскать символ, фотозаголовок конкурса и будущей выставки — и буквально наткнулась на этот снимок («Жил-был столб», автор — четырнадцатилетний Саша Скородуб из киевской фотостудии «Мгновение»). Острая вертикаль вызова, отрицания, противопоставления себя миру. Портрет юности...
Потом я ревностно следила, как этот кадр проходит все этапы отбора. Он не укладывался ни в какие мыслимые разделения по жанрам, этот столб. Его не признали ни «авангардным», ни «экспериментальным». Его молча и единодушно отбирали на каждом кругу, предпочитая гораздо более насыщенным и изощренным композициям.
При первом взгляде на портрет лопоухого теленка, доверчиво глядящего в кадр, все дружно умилились: «Какой хорошенький!» И пошли было дальше. Но потом кто-то из них вернулся и рассмотрел четкий четырехзначный номер на ухе «хорошенького». «А почему номер? — Потому что без имени он. Снимок так и называется «Без имени».— Ребята, так он же на бойне! Это ж там по номерам, без имени»... Теперь вглядывались всерьез, поражались контрасту с первым впечатлением. Портрет теленка (автор — тринадцатилетний Сергей Удалов из кемеровской фотостудии «Время») единогласно прошел все круги отбора и вышел в призеры.
...Как-то неправдоподобно гладко сейчас все выстраивается. И очень похоже на решение школьной задачки с известным ответом в конце учебника. Как будто взрослым — членам почетного жюри (и мне в том числе) заранее известны были все лучшие работы конкурса, и фокус заключался в том, найдут ли их, определят ли правильный ответ эти пятеро подростков. Нет, задача перед юношеским жюри стояла посложнее. По «бороздам» между снимками ребята шли первыми. И очень похожи были на старателей. Через каждые 30—40 минут их внимание и сосредоточенность буквально «перегревались». И хотелось какнибудь ускорить, упростить процедуру. Но — отдыхали и шли дальше. Всматривались внимательно.
Впрочем, насчет готовых «ответов в конце задачника» — не будем идеализировать. На каком-то этапе возникла у одного из членов почетного жюри такая вот обеспокоенность: «Производственных портретов мы ни одного пока не выбрали. Давайте вот этого металлурга возьмем»... Не сразу нашлись весомые доводы против. Позже этот шаблонный тематический критерий был просто вытеснен — в портреты вглядывались особенно внимательно, искали точный выразительный ракурс, характерность, драматизм.
В результате долгих споров отобранными оказались очень разные, но по-настоящему интересные работы.
О портрете «Приглашенная» тринадцатилетнего Владислава Кулиева из пермской студии «Орион» говорили, пожалуй, больше всего. Мастерски напечатан этот групповой портрет участников пионерского сбора, на котором живет своей жизнью, высвечено только одно лицо — приглашенной пожилой женщины с орденами, а фоном этому живому лицу — равнодушные юные лица...
Как сменяются в свое время молочные зубы, так меняется при прощании с детством и взгляд на мир.
И этот новый недоверчивый и взыскующий взгляд — одна из непременных черт в портрете юности.
Когда жюри уже заканчивало свою работу, среди снимков, отобранных для награждения, я увидела еще один возможный символ конкурса. Он уже не был «критической точкой», как «Жил-был столб». Этому кадру высшая оценка жюри была выставлена со смехом. «Куда деваться?» — так назвал его автор, двенадцатилетний москвич Михаил Голубев. На снимке — мальчишка, энергично вырывающийся из круга «перстов указующих» — родительских, учительских, еще чьих-то. Жюри смеялось: «Точно подметил, это про нас!» А я, глядя на них, думала, что итог этого уникального пока по условиям конкурса прежде всего в том, что получилось у каждого из участников и у пятерых членов жюри без подсказок и указаний взрослых.
Из острых углов, споров, противоречий, по-моему, «портрет юности» получился.

А. ГРОНСКАЯ,
Днепропетровск



МИХАИЛ ГОЛУБЕВ, 12 ЛЕТ
(МОСКВА)
КУДА ДЕВАТЬСЯ?

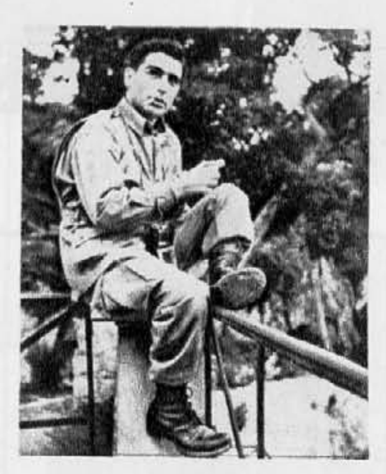


АЛЕКСАНДР СКОРОДУБ, 14 ЛЕТ
(КИЕВ)
ЖИЛ-БЫЛ СТОЛБ...



РЕМИГИЮС НЕНЮС, 17 ЛЕТ
(КАУНАС)
ПОРТРЕТ РОВЕСНИКА

Григорий Чудаков **Репортер-легенда Роберт Капа**



РОБЕРТ КАПА

Вскоре после окончания второй мировой войны в Париже родилось фотографическое агентство «Магнум». Не умаляя достоинства сегодняшних его знаменитостей, можно с полным основанием утверждать, что и поныне они обязаны своим профессиональным величием той плеяде фотографов, которая, объединив усилия и таланты, поведала человечеству многое о нем самом. Они поделили мир на «зоны влияния». Картье-Брессону достались США и страны Востока, Сеймуру — Европа, Роджеру — Африка и Ближний Восток... Позднее к ним присоединились Бишоф, Хаас... Каков созвездие имен!

А Капа? Капа, вдохновитель и организатор «Магнума», был повсюду, но главным образом там, где закипала или уже входила в привычное русло война, небольшая в сравнении с мировой, но не менее жестокая и кровопролитная.

«Люди во всем мире — люди» — таков был девиз «Магнума», ставший и названием первого большого проекта-репортажа из пятнадцати стран, задуманного и осуществленного Робертом Капой и его коллегами. Впрочем, назвать эту группу выдающихся фотографов коллегами, значит по сути дела ничего о них не сказать. Они были единомышленниками, союзниками в утверждении идей гуманизма с помощью фотокамеры и еще — просто близкими друзьями.

И Картье-Брессон, и Хаас, да и другие «звезды» не отличались покладистыми характерами и не очень-то считались с чужим мнением. Но мнение Капы...

— Спрячь свой сюрреализм в глубине сердца и будь фотожурналистом. Иначе ты впадешь в манерность, — говорил Капа Картье-Брессону.

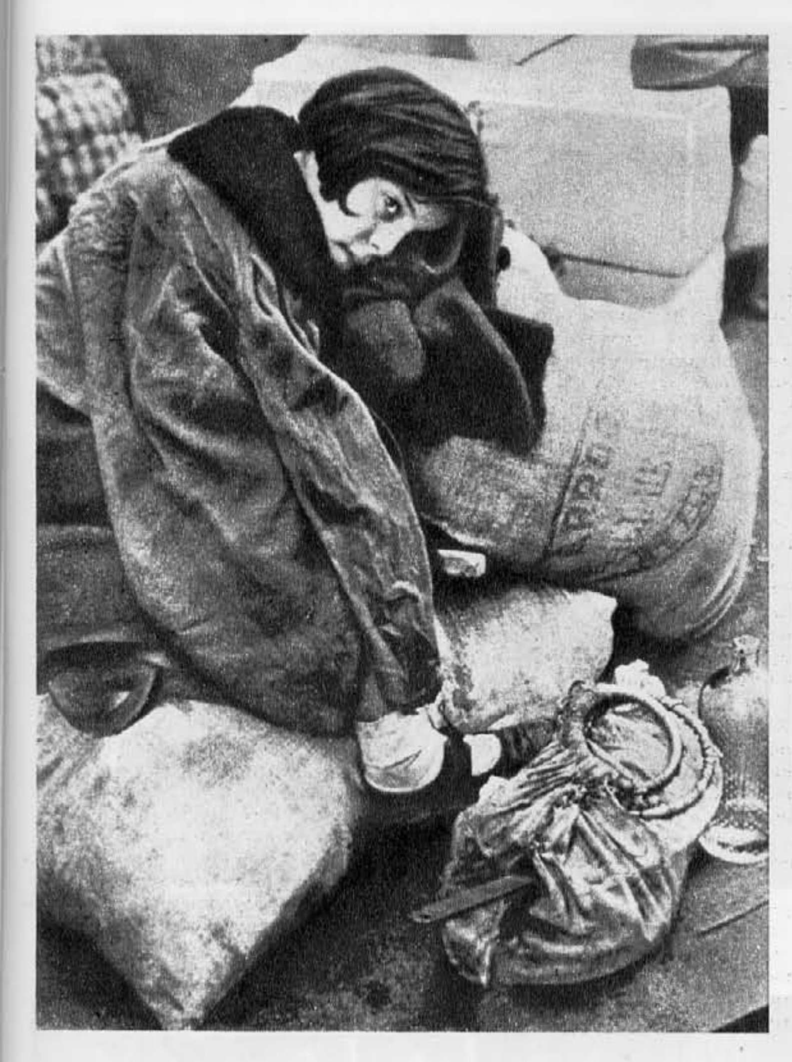
— Если ты будешь три года работать только ради денег, то потом не будешь знать, что тебе хочется снимать. — Эти слова были обращены к Хаасу, которого Капа всеми силами стремился «опустить на землю» с бескрайних эстетических высот и уговорил-таки «во спасение своей души» сделать репортаж об Индокитае.

Друзья и коллеги охотно признавали за Бобом безоговорочное первенство во всем, что касалось организационных и финансовых проблем «Магнума», отдавали должное его коммуникабельности, умению находить выход из самых трудных обстоятельств. Они не без оснований уповали на его человеческое обаяние, под влияние которого попадали не только представительницы слабого пола, но буквально все, с кем Бобу приходилось общаться.

Но разве этого было достаточно для каждого из фотографов с мировым именем, чтобы признать за Капой лидерство? Нет, конечно. Прежде всего, и это легко объяснимо, Эндре Фридман, парень из Венгрии, прошедший нелегкую школу жизни, поработавший с фотокамерой в Германии, Франции, США и взлетевший на фотографический Олимп под псевдонимом «Роберт Капа», был для них Профессионалом, выдающимся мастером фотожурнализма и в первую очередь военного фоторепортажа. Всерьез читающая публика и фотографы прессы заговорили о военных репортажах Роберта Капы, когда британский журнал «Picture Post» предоставил рекордное число полос его снимкам, рассказывающим о войнах в Испании и Китае. Фотография самого Капы в походном костюме, облачении военного образца, сопровож-

СМЕРТЬ РЕСПУБЛИКАНЦА.
ИСПАНИЯ.
1936 г.

ФОТО **РОБЕРТА КАПЫ**



ОТПРАВКА ВОЙСК НА ФРОНТ.
БАРСЕЛОНА.
1936 г.

ДЕВУШКА-БЕЖЕНКА.
БАРСЕЛОНА.
1939 г.

ВЫСАДКА ВОЙСК СОЮЗНИКОВ
В НОРМАНДИИ.
1944 г.



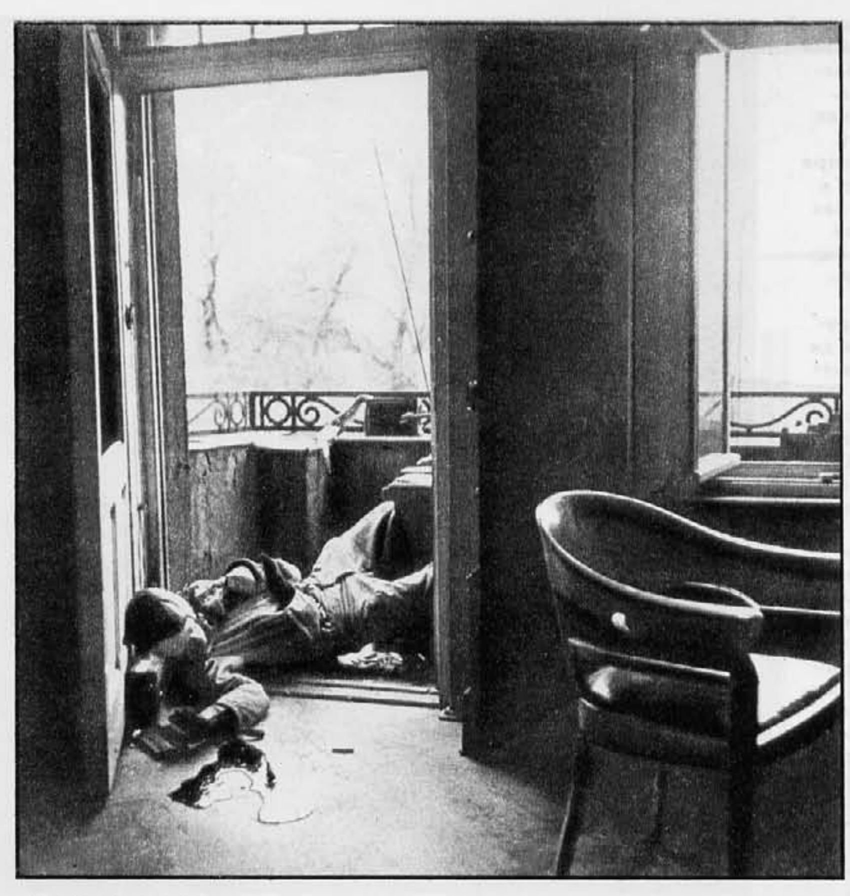
ПОХОРОНЫ ЮНЫХ ПАРТИЗАН.
НЕАПОЛЬ.
1943 г.

далась знаменательной подписью — «Величайший военный фотограф мира Роберт Капа». К этому времени (1938 г.) Капа уже успел много сделать и многое пережить. По свидетельству друзей и близких знакомых, среди которых Хемингуэй и Пикассо не единственные в своем роде громкие имена, легендарный репортер был великолепным рассказчиком. В его устах факты и детали, комизм или драматизм рискованных ситуаций и эпизодов репортерской работы переплетались настолько органично, что никто никогда так и не мог доподлинно узнать истину. Видимо, меньше всего заботила истина в ее выкристаллизованном виде и самого автора рассказов да и многочисленных авторов легенд о Капе, охотно публикуемых и по сей день.

Мифы и реалии в устах людей, творчески одаренных, очень часто неотделимы друг от друга. Достаточно напомнить, например, живущие до сих пор легенды о репортерских былях нашего Виктора Темина, который сумел сфотографировать Знамена Победы на Хасане, Халхин-Голе, над рейхстагом, подписание капитуляции Японии, тайком проникнуть в трюм ледокола «Седов», идущего на помощь папанинцам, оказаться первым человеком с Большой земли, которого Чкалов и его товарищи увидели после вынужденной посадки на остров Удд... Каждый раз в рассказах об этих эпизодах репортерской жизни в устах рассказчиков, не исключая и того, кто был первоисточником, возникали новые подробности и нюансы, о которых раньше почему-то не вспоминалось. Но скажем откровенно: разве это так уж может нас огорчить, если и Виктор Темин, и Роберт Капа всегда и при всех обстоятельствах имели в руках главное, бесспорное, документальное доказательство своей «олитературенной» правды — снимки, репортажи, в подлинности, достоверности которых никто не позволял себе усомниться.

НИКОЗИЯ.
1943 г.





УБИТЫЙ СНАЙПЕРОМ.
БЕРЛИН.
1945 г.

Репортажи Капы с фронтов гражданской войны в Испании вызывали и вызывают полное доверие, даже несмотря на почти неправдоподобную экстремальность ситуации. Напомним, например, едва ли не самый знаменитый кадр — солдат-республиканец падает, сраженный пулей. Возьмем на себя смелость предположить, что этому моменту зрительского доверия способствует целый ряд других кадров, абсолютно лишенных эффекта необычности, а тем более экстравагантности. Перед читателями иллюстрированных изданий предстает настоящая война, показанная репортером без ретуши и макияжа. Смертельная усталость солдат, искаженные страхом лица женщин и детей, развалины домов, уничтоженных бомбежкой. Фотограф мог бы ограничиться констатацией, иллюстрацией факта, и одного этого уже не мало для честного и умелого профессионала. Но снимки Капы — это совсем другое. В каждом из них читается не только сам эпизод, но и отношение к нему автора, далекого от желания представить войну приключением. Репортер сочувствует, сострадает, негодует, он не только свидетель, но участник огромной трагедии, которая всегда трагедия, где бы и по какому поводу ни прозвучали пулеметные очереди и взрывы бомб. В своих снимках Капа предстает таким же гуманистом, таким же ненавистником войны, какими показали себя в самые трудные годы Великой Отечественной наши военные фотокорреспонденты Гаранин, Бальтерманц, Шагин, Тарасевич и другие.
На своей первой войне Капа пережил и



КЛАДБИЩЕ В НАМДИНЕ
(ВЬЕТНАМ).
1954 г.



ОБЪЯСНЕНИЕ НА ПАЛЬЦАХ.
БЕРЛИН.
1945 г.

ФОТО РОБЕРТА КАПЫ

личную трагедию, оставившую след на всей его последующей жизни. С ним рядом на передовой и под бомбежками была бесстрашная Герда Таро, которую Капа научил владеть камерой. Они работали как партнеры и первое время публиковали свои снимки под именем Капы. Но вскоре Герда начала работать самостоятельно и с успехом. Капа любил Герду Таро и, как стало известно много позже, просил ее стать его женой. Но в одном из боев Герда была раздавлена потерявшим управление танком...

Солдаты войны в Испании и многих других войн, на которых снимал Капа, всегда охотно принимали в свой круг «дружественного чужестранца», говорившего с сильным иностранным акцентом. Он разделял с ними опасность, а в минуты затишья сражался в покер. Офицеров Капа восхищал своей храбростью, и они охотно брали его на самые рискованные операции, уверовав в то, что он принесет удачу. Так было во время вторжения в Сицилию, при высадке десанта в Нормандии, при освобождении Парижа, во время броска союзников через Рейн, в боях за Лейпциг, — словом везде, куда забрасывала Капу репортерская судьба в годы второй мировой войны. Так же было и на последней для Капы войне в Индокитае, где в 1954 году он, уже умудренный опытом, но как и в молодые годы не боявшийся риска, пошел с французскими солдатами на операцию и подорвался на мине.

...Концепцию, названную Картье-Брессоном «решающим моментом», кроме ее автора исповедовали многие фотографы прессы. Но Капа был одним из тех, чьи снимки



ИНГРИД БЕРГМАН. 1946 г.

ПАБЛО ПИКАССО И ФРАНСУАЗА ЖИЛО. 1948 г.



в этом «моменте» улавливали нечто большее, чем квинтэссенцию конкретного события. Он всегда был настроен на анализ явления, на обобщение. Размышляя о творчестве Капы, Джон Стейнбек говорил, что его снимки «создавались в голове — камера только завершала их». Достаточно задуматься хотя бы над несколькими из них, чтобы понять, как прав Стейнбек. Снимая парад французских ветеранов первой мировой войны, Капа «поставил точку», нажав на спуск камеры в тот момент, когда перед его объективом оказались инвалидные коляски. Утомленные, грязные, безразличные ко всему солдаты в руинах только что освобожденной Никозии были сняты им на фоне крылатой статуи богини победы, возглашавшей славу войне. Два офицера — американский и советский в поверженном Берлине мирно беседуют с помощью пальцев, забыв о том, что совсем недавно их жизнь была на волоске от смерти. Их много у Капы, таких снимков «о самом главном», снимков, о которых один из его коллег сказал: «Капа видел сразу начало и конец события».

Слава военного фотографа, разумеется, не мешала Роберту Капе быть в гуще самых важных событий мирной жизни, среди людей разного образа мыслей и профессий. В этом калейдоскопе лиц талантливый репортер находил самые, в его понимании, значительные. Его привлекали личности сильные, одаренные. О каждом из таких людей, встретившихся ему в связи с заданием «Лайфа» или «Магнума», или в дружеской компании парижских, нью-йоркских кафе, он повествовал своей камерой с неподдельной искренностью и доброжелательностью, демонстрируя свое личное, а не только продиктованное профессией отношение к людям. И это можно увидеть, почувствовать и понять, обратившись к снимкам Роберта Капы, снимкам, которые не стареют с годами.

Увеличитель «Магнифакс-4»

РЕДАКЦИЯ ПРОВОДИТ ИСПЫТАНИЯ

Торговое представительство ЧССР в Москве В/О «Меркурий» предоставило «СФ» фотоувеличитель «Магнифакс-4» фирмы «Меопта» для его практической оценки. Ниже мы предлагаем читателям результаты испытаний этого фотоувеличителя, проведенные недавно редакцией совместно с ГОИ имени С. И. Вавилова.

К конструкции фотоувеличителя, его универсальности и оснащенности дополнительными принадлежностями фотографы предъявляют не меньше требований, чем к съемочной аппаратуре. Естественно, что увеличитель должен иметь совершенные по своим параметрам осветительную, оптическую и фильтрационную системы, обеспечивать высокую и равномерную освещенность экрана, быть устойчивым и стабильным в работе.

«Магнифакс-4» (фото 1) — это универсальный увеличитель, предназначенный для печати с черно-белых и цветных негативов или диапозитивов. В отличие от предыдущей модели «Магнифакс-3а» («СФ», 1984, № 8) он представляет собой наиболее законченную систему, включающую в себя около 50 наименований различных вспомогательных принадлежностей. С их помощью можно не только увеличивать изображение, но и проводить макро-, микро- и репросъемку, фотографировать и воспроизводить изображение, переснимать слайды.

Основные технические характеристики: формат негатива, мин/макс — 11×14/65×90 мм; объектив (штатный) — «Анарет» 4,5/105; конденсор — двухлинзовый; источник света — опаловая лампа 150 Вт×220 В; пределы уменьшения/увеличения на основание — 0,5/7,3ˣ; размер основания — 600×600 мм; высота прибора, мин/макс — 943/1375 мм; масса — 18,8 кг.

Конструктивные особенности. «Магнифакс-4» монтируется на деревянном основании, фактура которого имеет золотисто-желтый оттенок. Несмотря на то, что такая поверхность красива и на ней меньше видны пятна от растворов, она затрудняет работу из-за необходимости использования кадрирующей рамки или белого листа бумаги. Для изготовления отпечатков большого формата предусмотрен поворот корпуса прибора вокруг вертикальной оси на 180° (поворотом стойки), либо поворот корпуса на 90° вокруг горизонтальной оси.

В качестве несущей конструкции корпуса фотоувеличителя применяется цилиндрическая стойка диаметром 50 мм. Соединение стойки с посадочным стаканом основания (фото 2) осуществляется без дополнительного зажима и имеет штифтовую фиксацию. Подобное крепление не оптимально, так как прибор неустойчив и при максимальном увеличении возможно появление вибрации. Наблюдаемый при этом значительный люфт направляющей стойки увеличителя обусловлен большим зазором между сопряженными поверхностями стакана и нижнего конца стойки. По нашему мнению, для обеспечения жесткости конструкции следует ввести дополнительную фиксацию.

Каретка, к которой крепится корпус увеличителя, перемещается вдоль стойки вращением кремальеры по зубчатой рейке. Подъем проходит плавно, без ощутимых рывков и самопроизвольного смещения отдельных узлов. Прибор оснащен шкалой определения степени увеличения изображения, расположенной с его лицевой стороны. В случае изменения масштаба увеличения вторая шкала позволяет провести пересчет выдержек.

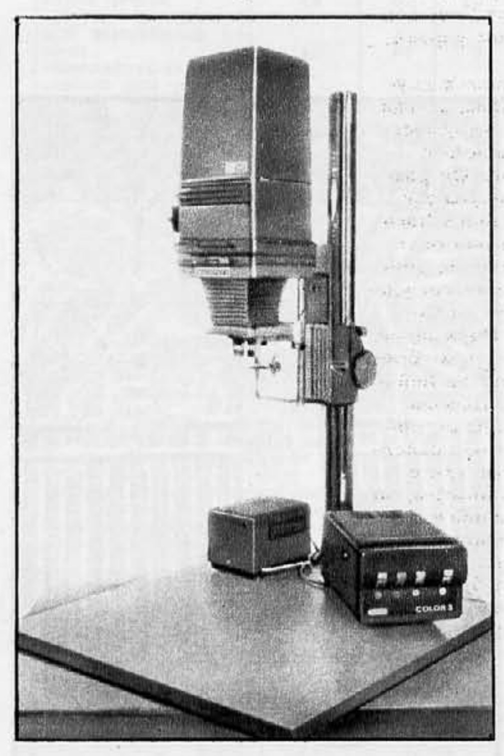


ФОТО 1

Осветительная черно-белая головка состоит из прямоугольного корпуса с лотком для корректирующих светофильтров, узла крепления лампы и конденсора. Конденсор представляет собой две плоско-выпуклые линзы диаметром 105 мм, одна из которых — сменная. Основную линзу применяют с негативами формата от 40×40 до 65×90 мм и объективами с f′=60, 80, 90 и 105 мм, сменную — добавляют для негативов от 11×14 до 24×36 мм и объективов с f′=30 и 50 мм.

Источником света служит опаловая лампа накаливания (фото 3) мощностью 150 Вт, диаметр колбы — 70 мм, цоколь — Е27*, вмонтированная в верхнюю часть корпуса.

Неравномерность освещения экрана во всех точках зависит от целого ряда факторов, в том числе и от правильной центровки лампы в фонаре увеличителя. В этом случае разница в освещенности центра экрана и удаленных от него участков не превышает 15—20%. К сожалению, ламповый патрон «Магнифакса» закреплен в фонаре жестко, что не позволяет проводить ручную центровку лампы, как у большинства современных фотоувеличителей. А это отражается на равномерности освещения экрана при использовании опаловых ламп других фирм, а также делает невозможным установку «точечного» источника света. На фото 4 приведен результат засветки фотобумаги при использовании лампы «Дурст» 150×220 и объектива «Анарет» 4,5/105 (значение диафрагмы 5,6). Как видно, центр освещения несколько сдвинут вправо, а его равномерность ослабевает к краям и углам поля. Подтверждением тому служат оригиналы (например фото 5), выполненные с одного и того же негатива (24×36 мм), поставленного для проекции с пятикратным увеличением в центр и на угол негативодержателя (65×90 см). Резкость же изображения остается довольно высокой. Следует отметить и еще один недостаток: затрудненный доступ к лампе усложняет ее замену.

Каретка объективодержателя передвигается по двум цилиндрическим направляющим, а его плата соединяется светонепроницаемым мехом с корпусом. Конструкция съемной рамки негативодержателя обеспечивает свободную установку и перемещение негативов. Вкладыши в рамку позволяют печатать позитивы с пленок, пластинок и слайдов различного формата. На рамку может быть установлена насадка-держатель для работы с рулонными пленками. Рамка негативодержателя имеет полуавтоматическое щелевое устройство фокусирования для точной наводки на резкость, маскирующие шторки, два плоскопараллельных стекла (верхнее — со специальным покрытием, препятствующим возникновению при печати колец Ньютона) и два перемещаемых направляющих упора для пленки. Щелевое устройство при проекции на экране основания образует две световые линии (фото 6), которые сливаются в одну тонкую при достижении максимальной резкости.

Четырехлинзовый просветленный объектив «Анарет» 4,5/105 снабжен кольцом, имеющим резьбу М39×1. Пределы диафрагмирования от 1:4,5 до 1:22. В отличие от объектива «Анарет С» на нем отсутствует подсветка шкалы диафрагмирования и каждое деление шкалы фиксируется. Увеличитель также может быть укомплектован еще 13 объективами для печати с негативов меньшего размера: «Анарет» 4,5/30, 4,5/50, 4,5/80 и 4,5/90; «Анарет С» 4,5/50, 4,5/80 и 2,8/50, «Белар» 4,5/50; «Меогон» 5,6/50, 5,6/60 и 2,8/60, «Меогон С» 2,8/50 и 4/80.

Есть возможность наклоном объективодержателя (фото 7) трансформировать изображение и проводить небольшую коррекцию перспективы, устраняя тем самым искажения на негативе, нередко возникающие при съемке памятников архитектуры с близких расстояний.

Цветная печать проводится при помощи корректирующих светофильтров размером 12×12 см, вставляемых в выдвижной лоток. От чрезмерного нагрева их защищает тепловой фильтр. Значительно упрощают цветную фотопечать цветоголовка «Меопта Колор 3», цветоанализатор «Меосикс Колор 1» и экспозиметр «Меосикс-1».

Цветоголовка «Меопта Колор 3» (фото 8) — базовая унифицированная модель для всех современных фотоувеличителей фирмы «Меопта». В головке реализована плавная установка цветной фильтрации при печати. В ней применены интерференционные субтрактивные цвето- и теплостойкие фильтры — желтый (Ж), пурпурный (П), голубой (Г). Четыре круглые ручки на перед-

---

* Возможна замена на лампы других фирм: «Тунгсрам-721» и «724»; «Нарва-ФА 05 21 03» и «ФА 05 20 03»; «Осрам-4613» и «4633»; «Филипс-ПФ 603» и «605»; «Тхорн-П 3/3» и «3/4»; «Тесла-138 0125» и «261 7125».



ФОТО 2

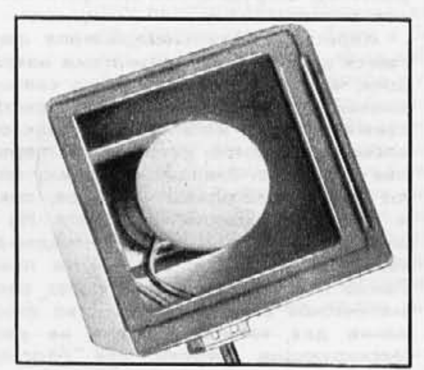


ФОТО 3

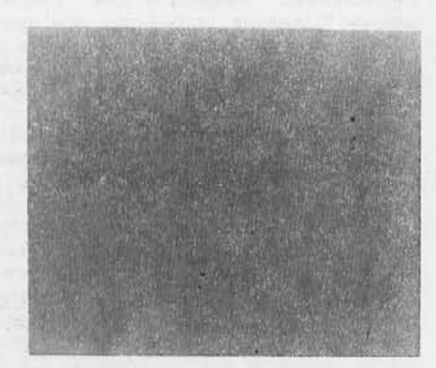


ФОТО 4

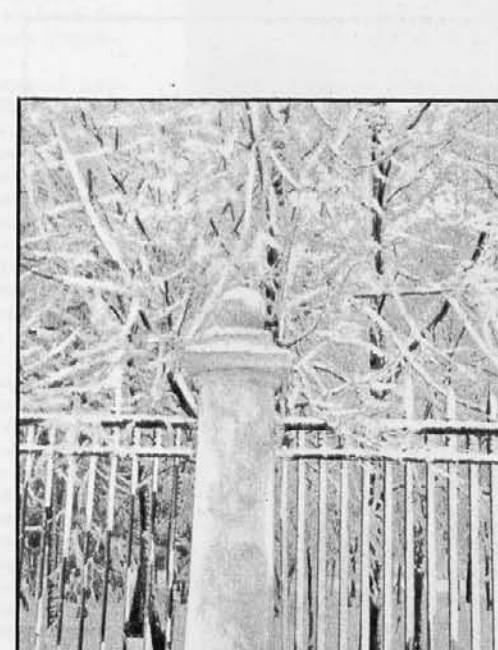


ФОТО 5

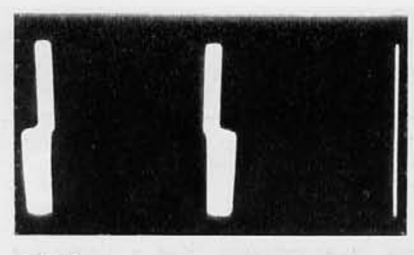


ФОТО 6

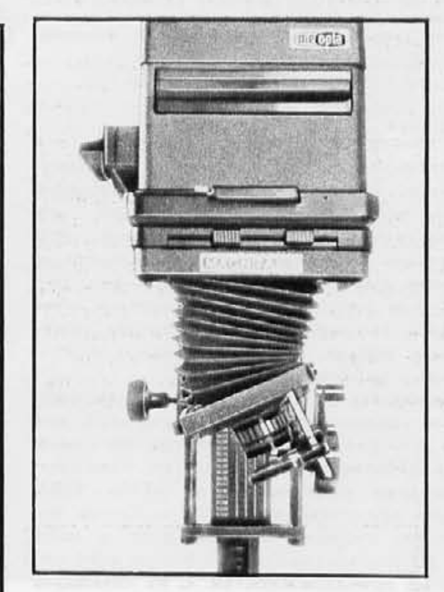


ФОТО 7



ФОТО 8

ней панели головки служат для ввода в световой поток трех цветных фильтров и одного нейтрально-серого. Диапазон фильтрации: цветных фильтров — 0—200 единиц, нейтрально-серого — 0—60 единиц. Шкала имеет шаг в 5 фильтрационных делений. Головка комплектуется тремя сменными цветосмесителями с размерами 65×90, 60×60 и 24×36 мм. Источник света — галогенная лампа с зеркальным отражателем 12В×100 Вт. Размер головки — 195×145×280 мм, масса — 2,5 кг.

Экспозиметр «Меосикс 1» (фото 9) предназначен для определения экспозиции при черно-белой и цветной печати. Предусматривает два метода замера: интегральный (измерение проводят за рассеивателем, укрепленным под объективом) и селективный (точечный замер в отдельных точках кадра). Первый метод применяют для определения экспозиции нормальных по контрасту негативов, второй — для очень контрастных и вялых. Для измерения света предусмотрен рассеивающий просвечивающий фильтр-экран. Источник питания — батарея 9В («Крона»). Размеры — 73×140×35 мм, масса — 0,125 кг.

Цветоанализатор «Меосикс Колор 1» (фото 10) совместно с «Меосикс 1» позволяет подобрать наиболее оптимальное соотношение компонентов светового потока в выходном пучке объектива увеличителя и установить точное время экспозиции при субтрактивном способе печати. Применяется интегральный способ измерения за тремя светофильтрами (Ж, П, Г). Прибор устанавливается под объективом фотоувеличителя. Анализатор обладает электромеханической памятью. Спектральная чувствительность фотоприемника соответствует спектральной чувствительности цветных фотобумаг «Агфаколор» и «Фомаколор». Источник питания — батарея 9В. Размеры — 80×100×35 мм, масса — 0,17 кг.

Лабораторные испытания. Увеличитель «Магнифакс-4» с черно-белой и цветной «Меопта Колор 3» головками, с цветосмесителем 60×60 мм сравнивался с модернизированным увеличителем «Крокус ГФА 69» с цветной фильтрационной головкой «ГФА» («СФ», 1985, № 11) и «Дурст лаборатор 1200» с черно-белой и цветной («Дурст CLS-500») головками. При испытаниях в черно-белой головке применялась лампа с молочной колбой «Дурст» (150 Вт, 220—250 В), в цветной головке — галогенная лампа накаливания с зеркальным отражателем 100 Вт, 12В, а также объективы «Анарет» 4,5/105 («Магнифакс»), «Родогон» 5,6/80 («Дурст») и «Амар» 4,5/105 («Крокус»).

Программа испытаний включала в себя уточнение основных показателей и пара-

метров фотоувеличителей, определяющих качество изображения (равномерность освещенности в центре и с края поля, степень отклонения от параллельности основных плоскостей проекционной системы). Освещенность в центре изображения проверялась люксметром «Ю-16» при напряжении 220В, равномерность освещенности экрана — люксметром «Ю-16» с насадкой диафрагмы 20×20 мм при $2{,}5^{x}$ увеличении, разрешающая способность и статистическая жесткость — определителем разрешающей способности «МИ-61» и контрольным фильмом, отклонения от параллельности — автоколлиматором «ИГ-138».

В таблице 1 приведены результаты измерения освещенности увеличителей в центре поля, равномерности освещенности (k) и отношение освещенностей в углах поля изображения (△) при полностью открытой диафрагме и при $2{,}5^{x}$ увеличении. Как видно, увеличители имеют различную степень освещенности экрана. Выше всего освещенность в центре поля у модернизированного «Крокуса», однако по сравнению с «Магнифаксом» и «Дурстом» он имеет наиболее затемненные углы. Из двух других увеличителей наибольшую освещенность в центре поля дает «Магнифакс», равномерность же освещения по полю лучше у «Дурста». Наиболее одинаково освещены углы у итальянского фотоувеличителя как с черно-белой, так и с цветной головками.

Таблица 1

Тип фотоувеличителя	Освещенность в центре поля изображения, лк	k, %	Δ, %
«Магнифакс-4» с головкой для черно-белой печати	66	57	10
«Дурст» с головкой для черно-белой печати	42	81	3
«Магнифакс-4» с головкой для цветной печати	74	83	9
«Дурст» с головкой для цветной печати	48	106	6
«Крокус» с головкой для цветной печати	240	52	15

Таблица 2

Наименование характеристики	Класс точности по ГОСТу		
	1	2	3
Допуск параллельности плоскости негатива и опорной плоскости объективодержателя не более, угл. мин	10	20	30
Допуск параллельности опорной плоскости объективодержателя и плоскости экрана основания, не более, угл. мин	20	40	60

ФОТО 9

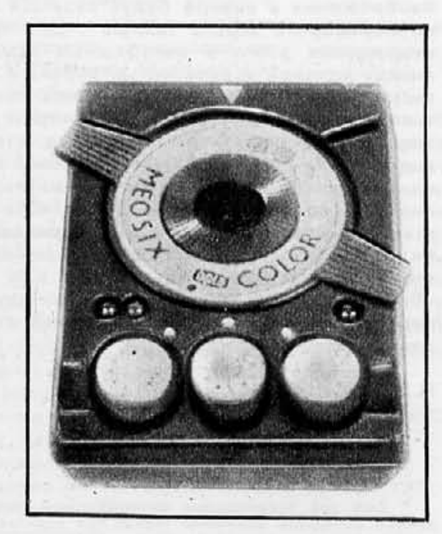


ФОТО 10

Одним из наиболее важных параметров увеличителя, определяющих качество изображения, является обеспечение параллельности основных сопряженных плоскостей кадрового окна, опоры объективодержателя и основания увеличителя (таблица 2) *. ГОИ имени С. И. Вавилова разработал методику расчета влияния отклонения от параллельности основных плоскостей увеличителя на качество изображения. Допустимые отклонения рассчитываются исходя из того, что негатив и фотобумага должны быть расположены в пределах глубины резкости соответственно пространства, предмета и изображения, которые определяются допустимым кружком рассеяния и светосилой объектива. Светосила объектива в свою очередь характеризуется величиной относительного отверстия объектива и масштаба увеличения. Угол допустимого наклона негатива ($\alpha_{нег}$) и плоскости фотобумаги ($\alpha_{ф/б}$) определяется отношением глубины резкости к размеру диагонали кадра (l):

$$\operatorname{tg}\alpha_{нег} = \frac{2\cdot t_{край}}{l} \text{ и } \operatorname{tg}\alpha_{ф/б} = \frac{2\cdot t'_{край}}{l\cdot\beta},$$

где $2\cdot t_{край}$ и $2\cdot t'_{край}$ — глубина резкости в плоскости негатива и фотобумаги соответственно, β — увеличение системы. Экспериментальными значениями глубины резкости в плоскости негатива будут значения при максимальном увеличении (для среднеформатных увеличителей до 7^{x}).

Предельные значения отклонений плоскостей негатива и фотобумаги, обеспечивающие реализацию разрешающей способности используемых объективов, представлены в таблице 3. Сравнение расчетных значений возможных величин наклона плоскости фотобумаги и негатива со значениями, полученными в результате испытаний увеличителей, говорит, что в основном величины перекосов не вызывают снижения качества изображения во всех точках. Это подтверждает и проведенный анализ изображения по штриховой мире. В двух случаях (объективы «Родогон» и «Амар») действительные значения наклона плоскостей несколько превышают расчетные значения. Однако это вовсе не означает, что фотоотпечатки, полученные при использовании этих фотоувеличителей, будут иметь плохое качество, так как следует принять во внимание, что расчет проводился для всех точек изображения, включая и самые удаленные. На отпечатке, как правило, рассматривают сюжетно важную часть кадра, расположенную в центре и занимающую примерно 1/3 диагонали кадра. Разрешающая способность фотобумаги в данном случае составляет около 10 $мм^{-1}$, что соответствует разрешающей способности человеческого глаза. Таким образом, с точки зрения зрительного восприятия при данных значениях наклона плоскостей фотоувеличителя качество фотоснимка не ухудшается.

Таблица 3

Наименование объектива	R, $мм^{-1}$		Плоскость негатива, увеличение 7^{x}				Плоскость фотобумаги, увеличение 2^{x}			
			t, мм		Перекос, угл. мин		t′, мм		Перекос, угл. мин	
	центр	край	центр	край	расчетные значения	эксперимент. значения	центр	край	расчетное значение	эксперимент. значение
«Анарет» 4,5/105	90	40	0,12÷14	0,26÷0,31	8÷10	10	0,6÷0,72	1,35÷1,62	21÷26	8
«Родогон» 5,6/80	110	55	0,12÷14	0,23÷0,27	9÷11	15	0,61÷0,73	1,22÷1,46	25÷30	10
«Амар» 4,5/105	75	45	0,14÷17	0,23÷0,27	7÷10	10	0,72÷0,86	1,2÷1,44	19÷23	30

Определение смещения изображения на доске основания увеличителя «Магнифакс-4» показало, что при наибольшем увеличении и наклоне увеличителя на 15° вперед на лаборанта, оно составляет 0,11 мм, вправо от лаборанта — так же 0,11 мм. Возврат объективодержателя в исходное положение после коррекции перспективы происходил, однако, со значительной погрешностью.

В конце хотелось бы отметить, что несмотря на некоторые отмеченные недоработки в конструкции фотоувеличителя «Магнифакс-4» фирмы «Меопта», он соответствует современным требованиям, предъявляемым к увеличителям высокого класса.

ОТДЕЛ НАУКИ И ТЕХНИКИ

ФОТО П. КИСЕЛЕВА

* ГОСТ 26154-84 «Фотоувеличители. Общие технические условия».

Оперативность фокусировки

Нередко фотографы отмечают затруднения наводки на резкость по полю фокусировочного экрана при съемке быстро движущихся объектов *. Казалось бы, наличие в штатном экране этой камеры помимо матовой поверхности также фокусировочных клиньев и микрорастрового кольца является исчерпывающим сочетанием, предоставляющим владельцу идеальную возможность выбора наиболее оперативного способа резкостной настройки. Однако если объект съемки движется быстро, фотограф, использующий фокусировочное пятно в центре кадра, либо должен махнуть рукой на композицию, либо вынужден тратить время на кадрирование. Задержка при этом составляет не менее 1,2 с и складывается из оценки взаиморасположения фокусируемой детали и фокусировочного пятна — 0,2 с; совмещающего движения камерой — 0,3 с; оценки совмещения и уточняющего микродвижения — 0,2 с; обратного кадрирующего движения после фокусировки — 0,3 с; уточняющей оценки и стабилизирующего движения — 0,2 с (разумеется, здесь и далее рассматривается работа опытного, владеющего навыками оперативной съемки фотографа). Ясно, что сюжет тем временем может измениться и будет безвозвратно утерян. Еще большую задержку вызывает настройка по фокусировочным клиньям, если граница между ними оказывается параллельна линиям предмета. Тогда потери на поворот камеры туда и обратно, совмещающие движения и оценки, достигают 3—4 с. Нет нужды объяснять, что в ряде случаев сюжет может не содержать деталей, удобных для фокусировки по клиньям или микрорастру. Поэтому фотографы-практики часто предпочитают ориентироваться по резкостной картине на матовом стекле, тем более, что только тут можно получить представление о соотношении резких и нерезких планов по кадру в целом.

а б

Между тем визируемое поле «Зенита-автомата», как и многих других отечественных фотокамер, рассматривается сквозь плотную сетку концентрических колец линзы Френеля, что, понятно, не повышает комфортности наблюдения и контроля за фокусировкой. Возникают вопросы: насколько технически правомерен переворот фокусировочного экрана? Высказывается мнение, что световые лучи от объектива в этом случае, проходя сквозь разнотолщинную пластину линзы Френеля, «сбиваются с пути», и потому качество изображения на матовой поверхности должно ухудшаться.

Действительно, попадая в иную оптическую среду с более высоким показателем преломления, нежели у воздуха, лучи изменяют свой путь. Особенно важно то, что эти изменения тем существенней, чем грубее профиль сечения линзы Френеля. При шаге борозд в фокусировочном экране «Зенита-автомата» 60 мкм их глубина варьируется, увеличиваясь к периферии приблизительно от 20 до 50 мкм. Считая показатель преломления оптических пластмасс примерно равным 1,5, можно вычислить, что смещение изображений точек от фокальной плоскости должнго в среднем составлять ±6 мкм. Следовательно, идеальная точка, проецируемая конусом лучей от объектива с выходным световым диаметром 36 мм, не должна превышать 4,5 мкм. Зная, что допустимый кружок нерезкости для малоформатных фотокамер принят 33 мкм, можно сделать вывод о практической несущественности вносимых ухудшений.

Преимущества фокусировочного экрана, повернутого матовой поверхностью к окуляру очевидны: во-первых, концентрические линии линзы Френеля не видны глазом сквозь матовую плоскость, поэтому они не заслоняют наблюдаемой картины и не нарушают своей назойливостью композиции кадра; во-вторых, при таком расположении вспомогательные грани борозд линзы Френеля могут быть ориентированы в направлении сходящихся к глазу лучей (рис. а), в то время как при традиционном размещении поверхностью Френеля в сторону глаза полезная площадь визируемого поля меньше и неуклонно снижается к периферии (рис. б). Вот почему даже в экранах без матовой поверхности (для съемки особо темных, не требующих визуальной фокусировки объектов) предпочтительнее иметь линзу Френеля со стороны объектива: ее структура остается почти невидимой; в-третьих, фокусировочные экраны с линзой Френеля изготавливаются матричным штампованием, чтобы придать вспомогательным граням обратный наклон с целью уменьшения потерь полезной площади визируемого поля (неизбежных, как мы видели, потерь в случае расположения экрана линзой Френеля к глазу), пришлось бы использовать другую, более трудоемкую технологию.

Для сравнения фактической точности фокусировочной функции экранов с «предшествующим» и «последующим» расположением поверхности Френеля была проведена серия опытов с привлечением фотографов-профессионалов и опытных любителей. Эксперимент проводился на специальном макете видоискателя. Суммарные результаты более чем девяти сотен измерений показали, что точность резкостной настройки нисколько не страдает от того, что световые лучи, прежде чем сфокусироваться на матовой поверхности, проходят сквозь разнотолщинную структуру линзы Френеля. Более того, точность фокусировки в этом случае оказалась на 6% выше (что может быть отнесено к случайному разбросу значений).

Этот итог еще раз свидетельствует в пользу расположения линзы Френеля впереди фокусировочной поверхности. Желательность же иметь в визире равномерное поле, обеспечивающее возможность фокусировки по любому участку изображения, максимально приближенного по своей резкостной структуре к окончательному виду фотопозитива, не вызывает сомнения у значительной части профессионалов и опытных фотолюбителей.

Косвенным подтверждением справедливости этих требований служит тот факт, что в зарубежных фотокамерах фокусировочные экраны с линзой Френеля со стороны объектива и матовой поверхностью со стороны окуляра уже десятилетие как стали нормой, а наборы фокусировочных экранов обязательно включают в себя и экраны только сплошного матирования.

Какие напрашиваются выводы? Необходимо безотлагательно переходить на фокусировочные экраны с линзой Френеля со стороны объектива. Роль линзы Френеля должна ограничиваться техническими функциями, а не деформировать наше восприятие визируемой картины. Отделаться от активного формообразующего влияния концентрических кругов в кадре невозможно: они не только мешают фокусировке, но и радикально меняют композиционную оценку изображения.

Пора признать, наконец, что так называемые «универсальные» фокусировочные экраны, содержащие зоны различных фокусировочных структур (клинья, растр и т. п.), не являются на самом деле универсальными и что наводка на резкость по центру не служит повышению оперативности съемки. Именно эти многоструктурные экраны во многих случаях съемочной практики вообще неприемлемы. Нужны фокусировочные экраны сплошного гладкого матирования и сплошные матовые экраны с масштабной ортогональной (прямоугольной) сеткой. Экран должен быть сменным.

Настало время задуматься, каким еще способом, кроме «переворота» фокусировочного экрана линзой Френеля к объективу, можно вернуть зеркальным камерам утраченную чистоту старых видоискателей? Стоит ли забывать, что популярность «зеркалкам» создала именно возможность композиционной оценки изображения с учетом его резкостной структуры по всему кадру.

Зарубежные фокусировочные экраны имеют толщину около 1,2 мм и шаг 40 мкм. Влияние линзы Френеля, выполняющей в видоискателе роль коллективной линзы, в положении за матовым слоем существенно снижается, поэтому края изображения в визире будут казаться после переворота экрана темнее *. Для предотвращения этого в зарубежных камерах между матовой поверхностью экрана и пентапризмой ставится дополнительная коллективная линза, оптическая сила которой примерно в 2 раза меньше, чем в старых «зеркалках» с простым матированием стекла. Говоря об этом, уместно вспомнить, что переход на коллективные линзы Френеля в видоискателях в свое время оправдывался среди прочего и обещанием снижения стоимости зеркальной камеры. Как мы убеждаемся на этом примере, прогноз перспективы технического прогресса оправдывается не всегда.

П. БОЯРОВ

---

* См. «Зенит-автомат» — камера года?», «СФ», 1988, № 2.

* Еще раз предупредим фотолюбителей, что подобные переделки возможны только при наличии значительного опыта в ремонте фотоаппаратуры.

Профессиональная осветительная аппаратура

В Москве, в Совинцентре, французская фирма «Балкар» вновь демонстрировала образцы профессиональной аппаратуры *. «Балкар» традиционно специализируется на выпуске мощных импульсных осветителей (от 1200 до 10000 Дж), предназначенных как для студийной, так и для натурной съемки. Фирма была основана в 1952 году Мардиком Балиозяном (Балли), и ее название, кстати, образовано как акроним из имен самого Балли и его жены. Окончив престижный Амхерст-Колледж в США, Мардик Балли три с половиной года во время второй мировой войны служил фотографом в морской авиации США, а вскоре после войны перебрался в Париж, где быстро попал в пятерку ведущих рекламных фотографов Франции. Как профессиональный фотограф он быстро оценил возможности, открываемые применением импульсных осветителей; создав небольшую компанию, начал выпускать осветительное оборудование «по своей мерке», опередив многие крупные фирмы.

Что же предлагает сегодня фирма «Балкар»?

Вся программа импульсных осветителей построена по блочно-модульному принципу. Каждый из трех основных блоков питания рассчитан на подключение трех импульсных осветителей с суммарной энергией соответственно 1200, 2400 или 5000 Дж. Полная энергия распределяется между осветителями поровну либо в соотношении 3 : 3 : 2; либо в соотношении 2 : 1 : 1. Кроме того, энергию каждого осветителя можно плавно регулировать, уменьшая ее до 1/4 соответствующей доли. Наоборот, можно плавно уменьшать общую энергию вспышек, не изменяя соотношения между энергиями отдельных осветителей. Каждый блок снабжен светосинхронизатором, срабатывающим на расстоянии до 50 м. Стробоскопический блок питания с энергией 1600 Дж и возможностью подключения до трех осветительных головок позволяет получать не только одиночные вспышки, но и серии световых импульсов с максимальной частотой следования 8—12 Гц. Все перечисленные блоки питаются от сети переменного тока 110/230 В. Встроенный стабилизатор обеспечивает высокое постоянство энергии вспышки при значительных колебаниях сетевого напряжения.

Стандартный осветитель состоит из импульсной лампы 3200 Дж и лампы накаливания мощностью 250 Вт, расположенных в фокусе параболического отражателя диаметром 90 мм. Яркость лампы накаливания изменяется пропорционально устанавливаемой энергии вспышки, так что фотограф может детально изучить характер освещения объекта, пользуясь «моделирующим» светом ламп накаливания.

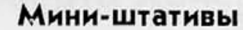
Сменные рефлекторы и решетчатые светоограничители регулируют угол расхождения светового пучка от 105 до 3°. Имеется также большой набор диффузных рассеивателей и цветных светофильтров (включая поляризационный и ультрафиолетовый «черный» фильтры). В 1954 году фирма «Балкар» впервые ввела в фотографический обиход светоотражающие «зонтики». Сейчас выпускаются «зонтики» трех размеров (диаметром 82, 105 и 154 см) с тремя типами отражающих покрытий: металлизированные, белые (матовые) и «зебра» (с чередующимися блестящими и матовыми секторами). В фокусе «зонтика» может быть установлено до трех импульсных осветителей с суммарной энергией 10000 Дж.

Крупногабаритные рассеиватели фирмы «Балкар» имеют вид многогранников, внутрь которых помещаются импульсные головки. Один такой осветитель служит прекрасным бестеневым источником заполняющего света.

С этого года фирму «Балкар» представляет в СССР бюро известной компании по продаже машин для полиграфической промышленности «Хоуп Индастриз». Контакты с СССР осуществляет австрийский филиал, которым руководит (традиция фирмы!) известный фотограф-натуралист Рудольф Бахер.

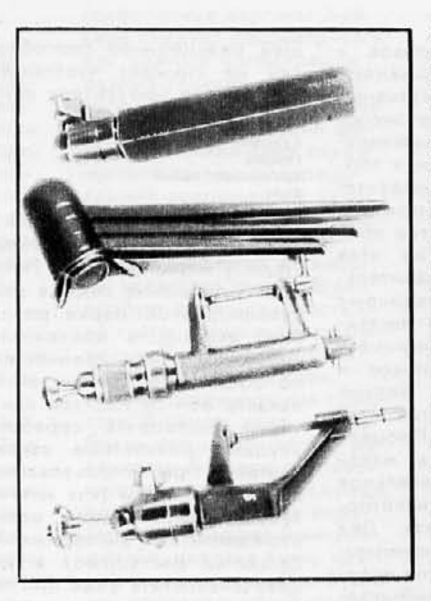
А. ДОБРОСЛАВСКИЙ

* «СФ», 1986, № 7.



Мини-штативы

ОЦЕНКУ ДАЕТ ФОТОЛЮБИТЕЛЬ



Сверху вниз: штатив «ФЭД», штатив «ШМ-1», струбцина «ФС», струбцина «ФЭД»

Малогабаритный штатив и фотострубцина пользуются наибольшей популярностью у фотолюбителей. Торговая сеть предлагает фотолюбителям два малогабаритных штатива и две фотострубцины (см. фото).

Штатив «ФЭД». Цена 4 руб. 20 коп. Корпус штатива выполнен из трубки, к которой снизу крепится съемная складная тренога. В транспортном положении тренога убирается внутрь корпуса-трубки. Штатив снабжен шаровой штативной головкой, возможна установка фотоаппаратов с разной резьбой, хорошая форма корпуса, удобен в транспортном положении. Недостатки: малая устойчивость, так как корпус значительно длиннее ножек, а штативная головка смещает центр тяжести аппарата за пределы опор. Угол опрокидывания — 0÷3°. Малая устойчивость не позволяет устанавливать фотоаппараты типа «Зенит-Е» со штатным объективом «Гелиос-44», так как при этом штатив падает. Телеобъективы практически использовать также нельзя. Малая устойчивость усугубляется плохим креплением опор: одна или две (из трех) имеют люфт, из-за чего штатив с любым аппаратом качается. Неудивительно, что ни в одном магазине он не используется для установки камер.

Штатив «ШМ-1». Цена 2 руб. 50 коп. Его конструкция несколько лучше первого. Ножки плотно скрепляются и складываются в транспортном положении. Однако он недостаточно компактен. В собранном положении ножки складываются с большим зазором, сборка не отвечает требованиям современного дизайна. Предусмотрена установка на штатив только аппаратов с резьбой $^1/_4$''. Ножки штатива разной длины (на величину 35 мм). Штатив не имеет равносторонней устойчивости. Торцы ножек царапают стол.

Фотострубцина «ФС». Цена 3 руб. 50 коп. Имеет головку с панорамным устройством и винт-штопор для ввертывания в дерево. На штативную головку струбцины нельзя устанавливать аппараты с резьбой $^3/_8$''. Наружный диаметр винта буртика $^1/_4$'' мал и неудобен в работе. Диаметр шаровой опоры недостаточен. Поверхность грубо обработана. Втулка с пазом, прижимающая шар, выполнена из алюминия (обычно их изготавливают из стали) и быстро разгибается под усилием гайки — это грубейшая ошибка, делающая струбцину неработоспособной. Панорамное устройство качается, так как не фиксируется небольшим винтом и имеет большой зазор в соединении. Винт крепления струбцины трудно затягивать за торчащие штифты. На корпусе струбцины и шайбе зажимного винта нет прокладок, предохраняющих мебель (спинку стула, стол) от порчи. Фотоаппарат типа "Зенит" плохо держится на струбцине.

Фотострубцина «ФЭД». Цена 2 руб. 90 коп. Корпус струбцины выполнен с нарушением принятого диапазона размеров охватываемых предметов (до 20 мм). Поверхность, контактирующая с плоскостью опоры, имеет грань, врезающуюся в мебель. Штативная головка (ШГ) снабжена винтом с двумя резьбами, что положительно отличает ее от других, известных. Эксцентриковый механизм крепления шаровой опоры головки не надежен и нуждается в регулировке, быстро изнашивается, не обеспечивает крепления с разными усилиями, при ослаблении эксцентрика аппарат теряет устойчивость. Корпус ШГ соединяется с корпусом струбцины резьбовым кольцом, которое не может надежно удерживать ШГ с аппаратом из-за люфта в резьбовом соединении.

Рассмотренные устройства не отвечают современным требованиям по техническим параметрам и потребительским свойствам. Большинство из них являются ухудшенной копией с устройств, которые были новинками еще 30—40 лет назад. Например, штатив ШМ-1, выпускаемый 30 лет в ФРГ и 15 лет у нас, морально устарел. Конструкторы в течение 15 лет так и не смогли добавить ничего нового к этому устройству. На застой в производстве этих товаров влияет отсутствие контроля за техническим уровнем, отсутствие обратной связи с потребителями, а главное, с фотоклубами страны.

В. НЕФЕДЬЕВ,
фотолюбитель

Выравнивающее проявление

Для повышения качества позитивов и облегчения процесса печати применяют выравнивающее проявление негативных фотопленок. В этом случае сильно экспонированные участки заметно недопроявляются, так как скорость их проявления тормозится образующимися в них продуктами самого процесса проявления (бромидами), а слабо экспонированные участки проявляются полностью, поскольку на этих участках бромидов образуется сравнительно мало. Это приводит к существенному сокращению интервала плотностей негатива. Выравнивающее проявление улучшает градационные характеристики негативов и дает возможность получать более мелкое зерно. После такой обработки негатив имеет невысокую общую плотность. Процесс выравнивания негатива проводят в малоактивных, медленноработающих (начальное значение pH=8—9) и с низкой кислотнощелочной буферностью проявителях. Для сокращения доступа свежих доз проявляющего раствора к эмульсионному слою пленки уменьшают интенсивность перемешивания. В фотопрактике используется выравнивающее проявление в разбавленных растворах, двухрастворное и «голодное» проявление.

Малоактивные проявители. Одним из проявителей с низкой концентрацией веществ является проявитель FX-1 («СФ», 1988, № 4). Хорошие результаты дает проявитель «ФГЛ» следующего состава:

Сульфит натрия безв. («ч» или «чда»)	100 г
Гидрохинон	0,25 г
Бура кристал.	2 г
Бромистый калий	0,5 г
Фенидон	0,05 г
Вода	до 1 л

Время проявления определяется опытным путем. Для пленок «Фото» оно составляет 15—20 мин при 20° С.

Разбавленные проявители. Почти любой мелкозернистый проявитель нормального состава можно использовать в разбавленном виде. Проявители с очень низким начальным значением pH и имеющие в своем составе вещества, повышающие их буферную емкость (бисульфит натрия, борную кислоту и другие) разбавлять нельзя. Использование разбавленных проявителей и проявителей с низкой концентрацией веществ имеет свои особенности: интенсивное перемешивание раствора производится только первые 1—2 мин после заполнения бачка, в дальнейшем делается 3—4 медленных оборота катушки в 1 мин. Все эти растворы одноразового использования. Дополнительными преимуществами проявления в разбавленных и малоактивных проявителях кроме выравнивающего эффекта являются экономное расходование реактивов, хорошая воспроизводимость результатов, а также заметное повышение светочувствительности используемого негативного материала. Выравнивающие свойства стандартного проявителя № 2 значительно улучшает разведение его водой в соотношении 1 : 1 и 1 : 2. В этом случае время проявления пленок типа «Фото» увеличивают на 25—30% по сравнению с временем, указанным на упаковке пленки. Достаточно мелкое зерно, нормальные плотности и контраст, низкую вуаль и хорошую проработку деталей получают также в проявителе, содержащем в качестве проявляющего вещества парааминодиэтиланилинсульфат (ЦПВ-1). Этот проявитель обладает хорошей реакционной способностью, практически не снижает чувствительность. Примером такого проявителя служит следующий:

ЦПВ-1	3 г
Сульфит натрия безв.	45 г
Глицин	2 г
Бромистый калий	0,5 г
Вода	до 1 л

Необходимое значение pH раствора достигается за счет соды, которая содержится в Na_2SO_3 марки «Фото». Поскольку процентное содержание соды в различных партиях сульфита этой марки различно, необходимую активность проявителя получают изменением в нем количества Na_2SO_3. Однако общее его количество не должно превышать 60—70 г/л, так как он начнет частично растворять серебро изображения, ухудшая резкостные характеристики проявителя. При использовании Na_2SO_3 более высокой чистоты («ч» или «чда») в проявитель добавляют соду, количество которой определяется экспериментальным путем. Вещества растворяют в указанной последовательности в воде при температуре 20—25° С. Образование в растворе небольшого количества черно-коричневой взвеси, всплывающей кверху и легкое вспенивание не ухудшает работоспособность проявителя. Отфильтрованный проявитель прозрачен и имеет желтую окраску. Время проявления при температуре раствора 20° С для пленок «Фото-32» и «Фото-65» — 12—14 мин, а для «Фото-130» и «Фото-250» — 18—20 мин. Спираль бачка вращают постоянно. В 350 мл можно обработать две пленки, увеличивая время проявления второй на 30—60 с. Наилучшие и более стабильные результаты получаются при обработке пленки в свежем растворе. Более высокую степень выравнивания и более мелкое зерно получают, разбавляя проявитель водой в соотношении 1 : 1 или 1 : 2. В первом случае время проявления увеличивают по сравнению с нормальным на 20—25%, во втором — на 50—60%. Очень хорошие результаты можно получить при разбавлении 1 : 1 проявителя D-23. Время проявления в нем увеличивают на 25% по сравнению с указанным на упаковке.

Двухрастворное проявление обеспечивает более высокую степень выравнивания негатива по сравнению с предыдущими способами, но занимает больше времени и требует определенного навыка. Его применяют в тех случаях, когда объект съемки имел повышенный контраст (зимние сюжеты, снимки в контражуре, ночные снимки с изображением источников света в кадре). Экспонировать пленки нужно с учетом полной проработки теневых участков изображения. Проэкспонированный материал сначала обрабатывают в первом растворе, содержащем все компоненты проявителя, кроме щелочи, а затем во втором — щелочном. В первом растворе происходит пропитка эмульсионного слоя, во втором — процесс проявления. Для получения эффекта выравнивания и нужной плотности негатива первый раствор должен иметь нейтральную или близкую к ней реакцию, для чего используется сульфит высокой степени чистоты («чда»), перемешивание второго раствора — умеренное (3—4 очень медленных оборота катушки в 1 мин). При слишком энергичном перемешивании второго раствора происходит вымывание из эмульсионного слоя проявляющего вещества, запасенного им при пропитке, и негатив окажется недопроявленным. При использовании Na_2SO_3 с большой примесью соды основной процесс проявления произойдет в первом растворе и эффекта выравнивания не будет. Для двухрастворного проявления пригоден любой мелкозернистый проявитель, имеющий в своем составе щелочь, которая может быть выведена в самостоятельный раствор, например проявитель D-20 в двухрастворном варианте следующего состава:

1-й раствор:	
Метол	5 г
Сульфит натрия безв. («чда»)	100 г
Роданистый калий	1 г
Бромистый калий	0,5 г
Вода	до 1 л
2-й раствор:	
Бура кристал.	12 г
Вода	до 1 л

Время пропитки в первом растворе — 5—15 мин. Высокочувствительные и старые пленки требуют большего времени для полного набухания слоя. Время проявления во втором растворе — 5—6 мин. Первый раствор может использоваться многократно, второй — одноразовый.

«Голодное» проявление обеспечивает очень высокую степень выравнивания негативов, недостижимую при других способах. Этот процесс проявления применяется при очень высоком интервале яркостей снимаемого объекта (съемки в театре, ночные съемки, сюжеты с очень яркими источниками света в кадре, включая солнце). Экспозицию при съемке для гарантированной проработки деталей в самых глубоких тенях изображения увеличивают по сравнению с обычной в 3—4 раза. При «голодном» проявлении небольшой (4—5 кадров) отрезок пленки помещают на 3—4 мин для пропитки в проявитель с температурой 5—6° С. При такой низкой температуре процесс проявления практически не идет. После пропитки пленка прикатывается с помощью резинового валика эмульсионной стороной вниз к охлажденному стеклу, накрывается другим стеклом и помещается под груз в 1,5—2 кг. Хороший контакт между эмульсионным слоем и стеклом необходим для исключения окисления проявителя кислородом воздуха. По мере повышения температуры начинается процесс проявления, который при комнатной температуре (20—22° С) заканчивается через 20—25 мин. Затем пленку осторожно, с помощью лезвия, отделяют от стекла, промывают и фиксируют. Все операции проводят в темноте. Для «голодного» проявления подходит проявитель следующего состава:

Метол	2 г
Гидрохинон	10 г
Сульфит натрия безв. («Фото»)	52 г
Бромистый калий	4 г
Сода безв.	40 г
Вода	до 1 л



А. БАКАНОВ
Фото автора

Фотографические картины Роберта Хойсера



Р. ХОЙСЕР

— После таких выставок по-другому смотришь на мир и на людей — внимательно...
— Вы недостаточно остры, Ваш глаз болен...

— Очень хорошо, что здесь нет очень понятной жизнеутверждающей однозначной позиции, такой симптоматичной для нашего всякого искусства...
— Опустошенность духовного мира автора поражает!..

— Гений, но гений немецкий...
— Это Ваша победа над сердцами русских, это Россия, это мы на Ваших фотографиях...

— Это первая выставка, на которой я понял, что такое философская фотография...
— Жаль потерянного времени...

(Из «Книги отзывов» на выставке фотографий Роберта Хойсера (ФРГ) в Москве.)

Отчего такая разноголосица?
Только ли оттого, что, как всякая выставка, она вызывает различные, даже противоположные мнения? Или самый факт экспозиции фотографии, той самой фотографии, которую мы привыкли считать прямым экраном течения жизни, часто занятием домашним, любительским, все еще не вошел в сознание нашего зрителя? Или «ситуация выставки» в чем-то противопоказана самой природе фотографии, уводя ее в сторону выставочных фотографических картин? Словом, зрителю, оказавшемуся на московской выставке Роберта Хойсера, было не так уж легко разобраться, что перед ним — отпечаток натуры или чисто художественный образ, только решенный средствами черно-белой фотографии.
Выставочными делает фотографии Хойсера прежде всего их необычайно крупный формат — формат большого графического листа или целой картины. Не меньшую роль тут играет серийность. Не та серийность, которую монтируют как чередование отдельных стоп-кадров, и совсем не та, к которой обычно прибегают при натурной съемке, предлагая нам несколько планов или несколько ракурсов одного и того же объекта. У Хойсера иные принципы: его произведения, его серии строятся скорее по законам чисто художественным, со своим сюжетом (или нарочитым отсутствием такового), у него счет идет не на кадры, а на диптихи, триптихи и т. д. И даже когда вся серия умещается в пределах общей плоскости, как на фотографии «Двадцать одна дверь Бенито Муссолини»,— это тоже картина.
В фотографиях Хойсера можно вычитать сколько угодно метафор, но они не строго фотографические — они извлечены из лексикона всего искусства за последние полвека. Таковы хронологические рамки выставки, на ней представлены работы, начиная с 40-х годов. Не случайно ранние фотографии Хойсера больше всего напоминают кинокадры послевоенного неореализма, а поздние построены уже по законам концептуализма.
Это не означает, что фотографические картины Хойсера следует рассматривать как прямые иллюстрации разных течений современного искусства. Скорее они предлагают нам некий фотографический срез современной жизни, опосредованный современной художественной культурой. Благодаря объективу фотоаппарата понятия и символы искусства приобретают особую выразительность — на грани искусства и реальности. При этом фотография опирается на свои, вполне традиционные средства. В самом деле, черно-белая фотографическая реальность Хойсера противоположна той цветной среде, которая все больше окружает нас сегодня (цветной дизайн, цветное кино, цветная архитектура). Как будто мы попадаем в мир немого кино, в котором значимой становится уже сама тема «черного» и «белого». Белые скатерти и фартук официанта, белое платье невесты, белая шляпа на бегах. Словно отделяя свет от тьмы, в триптихе «Исход» фотограф заново воссоздает этот черно-белый мир, который по-новому открывается и зрителю. Правда, открывается где-то на границе между реальным и ирреальным. Объектив Хойсера интересует предмет не сам по себе, а как носитель некоего символа. Отбирая натуру, он как бы переводит ее в ряд отвлеченных объектов. Объекты не столько увиденные, сколько преднамеренно отобранные: некая концепция, кажется, предшествует его работе с фотоаппаратом. В сущности все предметы, которые фотографирует Хойсер, превращаются у него в такие объекты: тело — в окно («Автопортрет»), а волосы — в языки пламени («Волосы»). Объектом может быть мертвая птица или одинокая лодка. Объектом может быть и человек. Те немногие портреты, которые имеют в фокусе реальных персонажей (драматург Э. Ионеско, торговец произведениями искусства А. Шмела) или безымянных («музыкант», «гонщица») не столько выявляют индивидуальность, сколько характеризуют печать времени на каждом из них.
Категория времени для Хойсера — понятие не фотографическое. Для него не существует мига, мгновения, неожиданной ситуации, которую обычно спешит зафиксировать фотообъектив. Рассматривая фотографии Хойсера, мы как будто присутствуем при замедленной съемке, где понятие времени вынесено за кадр и обладает своей самостоятельной силой, перед которой не может устоять даже архитектура.
Перед лицом вечности архитектура ничто, чистая абстракция, белые, слепые силуэты фабрики, туристической гостиницы дематериализуют архитектурные объемы, превращая объект в некую пространственную «дырку», образ — в понятие. Это не архитектура, а скорее антиархитектура.
Разрушительная сила времени еще острее выступает на фотографии «Двадцать одна дверь Бенито Муссолини», где заколоченные крест-накрест двери, напоминающие «врата ада» и составляющие один руинированный фасад, говорят не столько о суде истории, сколько о суде времени.
В этом случае визуальный концепт дополнен текстом подписи («Когда человек уходит со своей системой — вопрос решен») и символикой чисел (двадцать одна дверь дворца Муссолини символизирует двадцать один год его правления).
Концепция у Хойсера опережает кадр. Фотограф как бы накладывает кадр на мысль, словно его объектив снабжен каталогом идей, который строго, даже жестко диктует выбор объектов, отбора жизненных ситуаций. В результате, заслоняя конкретную правду фотографии, картины Хойсера обнимают целую жизнь и говорят со зрителем исключительно на языке риторики, на языке только высоких истин.
Нетрудно заметить в фотографических мотивах Хойсера и то сгущение трагического и рокового, которое заставляет вспоминать слова русского поэта о «сумрачности германского гения». Не случайно и немецкие авторы проспекта выставки фотографий Хойсера пишут о «memento mori» («помни о смерти»). Эта тема у немецкого фотографа имеет множество вариантов. Даже простые объекты читаются на его фотографиях как носители некоего символа бренности жизни: то же белое платье

невесты кажется белым саваном, пустой стул — знаком умершего, а гоночный автомобиль под чехлом — гробом... Той же теме посвящены и фототриптихи с пространными текстами, своего рода притчи: «Одна женщина... бросилась под поезд. Ее любимые места в доме пусты и покинуты с тех пор» («Конец истории»). Темы эти особенно непривычны для нашего зрителя, привыкшего к стереотипам фотографического рекламного оптимизма.

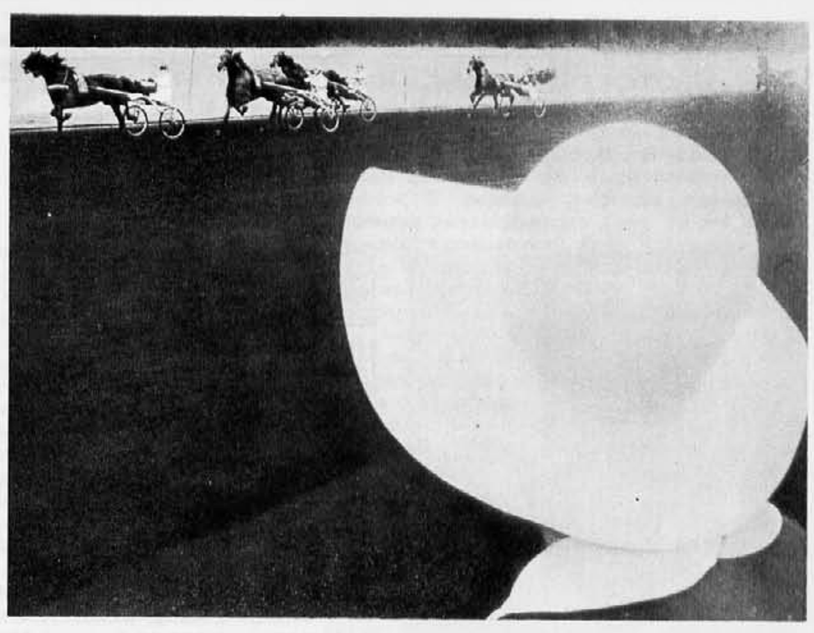
Больше всего преследует немецкого фотографа тема последнего пристанища человека. «Город мертвых» у него превращен в «мертвый город», где есть «заселенные» или еще пустынные улицы, есть и «холм богатых», и разбитые памятники, и заросшие могилы. Полному исчезновению всякого следа жизни и всякой памяти об умерших посвящен триптих «Семь на семь генуэзцев». На первой фотографии исчезает изображение, сорок девять — «семь на семь» — руинированных фотомедальонов на могильных плитах («Твой образ будет разрушен»), на второй — время уже выветрило надписи на плитах («Твое имя будет стерто»), и, наконец, на третьей фотографии сами мраморные плиты превращены в чисто геометрическую абстракцию («Твое тело разложится — ничего не будет»). Уничтожая свой объект, фотография здесь как бы отменяет собственное назначение — фиксировать память (оставить «на память»). Тут Хойсер высказывается не столько на языке фотографии, сколько на языке концептуального искусства. И его работы требуют прежде всего контекста современной художественной жизни.

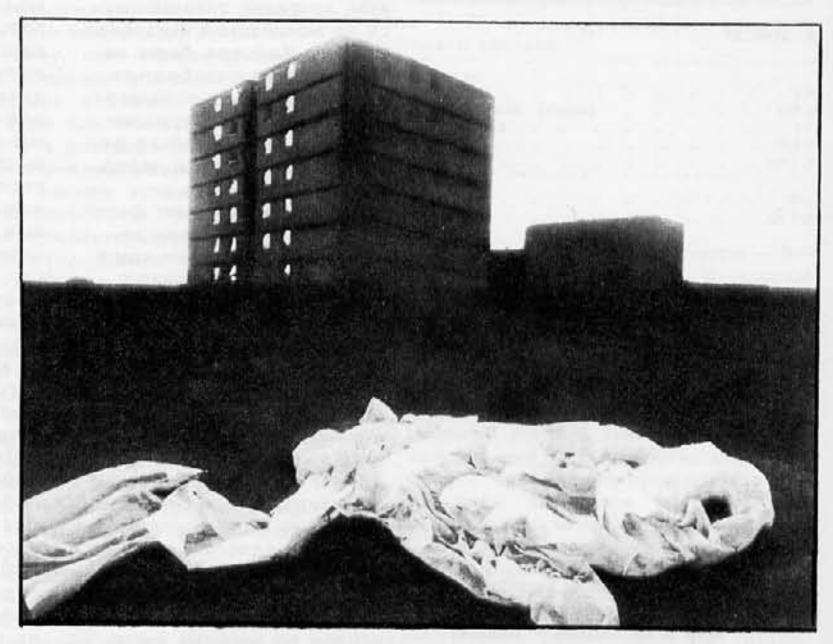
Фотографии Хойсера воспринимаешь как кадры игрового, а не документального кино, либо рассматриваешь как некий вариант графических искусств, если вспомнить о черно-белой графике, хотя художественные концепции получают тут свою фотографическую реальность, реальность фактуры, света, объектива.

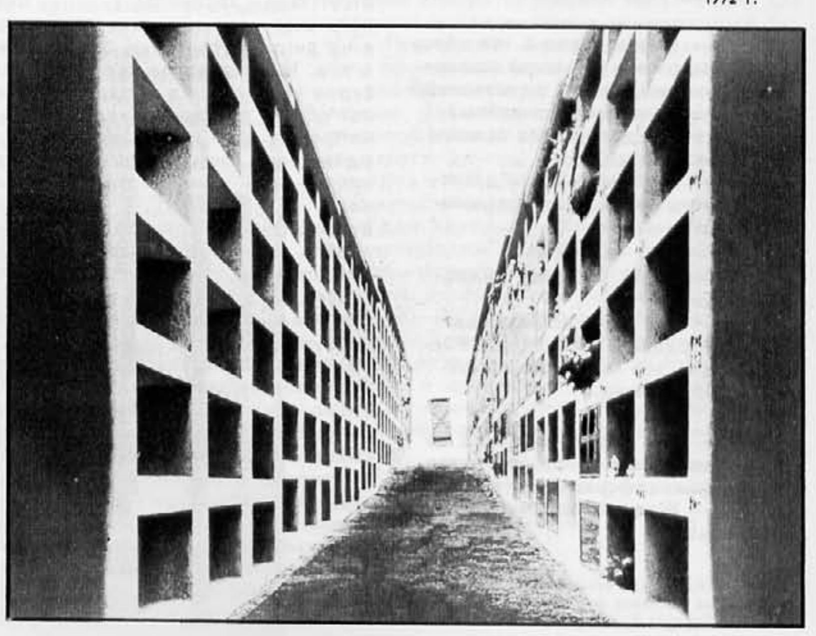
Такое тяготение фотографии в сторону чистых искусств не так уж удивительно в наше время, когда само искусство широко использует фотографию и прямо (фотомонтаж), и обиняком (крупные планы и ракурсы). Только в нашем случае присутствует обратная связь: от изобразительного искусства к фотографии.

Здесь следует сказать, что не только работы Роберта Хойсера близки картинам, но и судьба его, по нашим привычным понятиям, скорее походит на судьбу художника, чем фотографа. Более сорока персональных выставок, несколько телевизионных фильмов, фотографии его хранятся в Музее современного искусства в Нью-Йорке и во многих других. И уже совсем как художник — он автор декораций (фотодекораций) к театральным спектаклям. Неудивительно, что наряду со сближением фотографии с другими искусствами, сближается и характер экспозиций — фотографическую выставку, как мы видим, уже трудно отличить от художественной. И самый факт выставки фотографий перестает для нас быть чем-то необычным. Все это так. Но выставочная фотография отступает от изначальных законов своего ремесла. Теряя свою короткую и прямую — из глаза в глаз — связь с реальностью, свою милую и бесхитростную наивность, фотография не столько фиксирует реальную и неповторимую жизнь, сколько пытается сформулировать и декларировать вечные истины. Заметьте, как в таком случае меняется сама наша лексика, вместо привычного «запечатлеть» мы чаще употребляем «представить», «выстроить», «изобразить» — глаголы вроде уже другого, не фотографического языка. Может быть, поэтому московские зрители выставки Роберта Хойсера так разошлись в своих суждениях. Одним было просто «жаль потерянного времени», другие как будто поняли, «что такое философская фотография», для третьих — выставка осталась вопросом.

ЮРИЙ МОЛОК,
НИКОЛАЙ КРАЧКЕВИЧ


НА РЫСИСТЫХ БЕГАХ. 1968 г.


ОКРАИНА ГОРОДА. 1972 г.


КЛАДБИЩЕ. 1972 г.

«ТВОЙ ОБРАЗ БУДЕТ РАЗРУШЕН»

«ТВОЕ ИМЯ БУДЕТ СТЕРТО»

«ТВОЕ ТЕЛО РАЗЛОЖИТСЯ — НИЧЕГО НЕ БУДЕТ»

СЕМЬ НА СЕМЬ ГЕНУЭЗЦЕВ.
1971—1981 г.

J. R. 5-9-70. 1970 г.

ФОТО **РОБЕРТА ХОЙСЕРА**

«Советское фото» в 1988 году

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА, СТАТЬИ О ПРОБЛЕМАХ ЖУРНАЛИСТИКИ, РЕПОРТАЖИ, ИНТЕРВЬЮ, ЗАМЕТКИ

Айтматов Ч. И знакомо, и незнакомо (9).
Афанасьев А. Рядовой Тудоряну (7); Земля Сивкова (11).
Афанасьев И. Наша боль (12).
Белтов Э. Чтоб отразиться в зеркале души... (3).
Бергольцев Л. В кадре — Китай (9).
Билюкин М., Пигулевская Т. Пополнение главного фотоархива (6).
Вишняков С. Люди, которые верили (9).
Время и бремя ответственности (6).
Всесоюзная выставка, посвященная 70-летию Великого Октября (1).
Всесоюзный семинар (3).
Вяткин В. Тема разговора — перестройка (2).
Год спустя — что изменилось? (1).
Демин В. Репортер — не только профессия (11).
Дыхание эпохи (11).
Евсеев В. Урок демонстрации (5).
Евтушенко В. Первые снимки трагедии (8).
Житомирский А. Добрые ножницы (7).
Золотова Л. Больница завтрашнего дня (10).
Итоги конкурса «Мы — сегодня» «СФ» за 1987 год (1).
Колчанов Р. Документы исторической важности (4).
Корнеев В. «Звездный час» лесосплава (1).
Кривоносов Ю. Очерк об Учителе (7); Челябинск — Неделя светописи (10).
Курохтин В. Так это было (12).
Леонтьева Е. Сами построили, сами распределили... (11).
Лехмус А. Сибирский цикл (9).
Логинова Н. Хмурая педагогика (7).
Лукьянова Г. Брошенная деревня (6).
Медведников А. Ленинград и ленинградцы (8).
Милютенко В. Лицом к лицу с СССР (1).
Михайлов Г. Серьезность и деловитость (8).
Невский А. Неперспективная (6).
Никитин В. Опередив время (5).
Николаев О. Приглашение к соразмышлению (2).
Оганов Г. Революция и ее творцы (11).
О светотени (1).
Овчинникова И. Дети беды (2).
Подвиг репортера (9).
Полчинецкая И. Не надо аплодисментов... (10).
Положение о Всесоюзном центре фотожурналистики (1).
Сердобольский О. Прийти, увидеть, защитить (4).
Ткаченко Н. Не легче, но интересней (6).
Трубников Ю. Характер уральской закалки (1).
III Пленум правления Союза журналистов СССР (2).
Фотомост ТАСС — газета (10).
Фотопанорама (1, 2, 4, 6, 7, 9, 12).
Фотохроника ТАСС: замыслы, дела, проблемы (5).
Хавин В. В кадре — «Варяг» (3).
Чудаков Г. Диалог о проблемном репортаже (1); Репортаж на грани искусства (5).
Шерстенников Л. Двадцать лет спустя (12).
Шинкунас Р. Воспоминания о встречах (8).
Щекочихин Ю. Остановить волну! (3).
Этапная веха перестройки (8).
Юрченко М. На родине Шукшина (2).
Яков В. Давайте хорошенько подумаем (9).

КОЛОНКА РЕДАКТОРА

Лично ответственны (2).
Лучшую фотографию — детскому фонду (4).
Реальные шаги перестройки (12).
С Новым годом, дорогие читатели! (1).

ФОТОПРОБЛЕМЫ

Авачев Ю., Чичулин О., Козлов В., Фатеев В. Письмо в редакцию (10).
Артемов Е. Слайд-фильм: от аттракциона до СМК (10).
Кривоносов Ю. Осторожно: История! (4).
Пирожков А. «Белое и черное не называйте...» (6).
Романюк Л. Давайте перестраиваться! (7).
Суткус А. Фотография и издательское дело (7).
Тарасевич В. И только правда... (4).
Трубников Ю. Использовать все новое (4).
Фотоклубы перестраиваются (8).
Юодакис В. Фотография или фотожурналистика? (5).

ФОТОДЕБЮТ

Гайдай Игорь (Левитский А. Содержательное молчание) (12).
Краснoперов Вячеслав (Полецкий В. Знакомые незнакомцы) (9).
Норейко Татьяна (Ветров С. Вариации пластики) (9).
Федоренко Людмила (Михалевкин Б. Сопереживание) (3).
Фурсов Александр (Колосов Г. На втором этапе) (3).
Цагарели Георгий (Кривоносов Ю. Точное попадание) (4).

ФОТОТВОРЧЕСТВО

Айвазов Шахвалад (Парлашкевич Н. С любовью к людям) (10).
Антоненко Евгений (Жилина Н. Мгновение и память) (4).
Богданов Владимир (Тарлоевский А. «Туруханские встречи») (6).
Бочинин Анатолий (Кривоносов Ю. И никаких секретов...) (8).
Будрайтис Юозас (Шинкунас Р. Шаржирую — значит люблю) (1).
«Галерея» (Семенова И. Многовариантность образов) (5).
Глейздс Янис (Вартанов А. Возвращение жанра) (12).
Гневашев Игорь (Быков Р. Отвага скромности) (6).
Гнисюк Николай (Демин В. Святая простота) (3).
Дихавичюс Римантас (Демин В. Земное притяжение) (1).
Зюбрицкий Дмитрий (Парлашкевич Н. Жажда творчества) (2).
Колосов Георгий (Монокль на малоформатной камере (5).
Корнилов Александр («Острова в океане») (11).
Кулаков Анатолий (Алексеев М. Обыкновенные фантазии) (11).
Мизгирис Казимерас (Садовников Ю. А дюны живут) (6).
Михайловский Вильгельм (Фотография...) (11).
Новиков Сергей (Петров В. Слушать человека) (4).
Осьмачкин Сергей (Алексеев М. Каменные деревья) (7).
Розов Марк (Кисунько В. Невостребованный смысл реальности) (7).
Саркисян Завен (Вартанов А. Гармония и соразмерность) (3).
Смелов Борис (Необходима Тайна) (10).
Стин Ирина, Фирсов Анатолий (Стин И. Чистосердечное признание) (5).
«Тасмe» (Вартанов А. Второй шаг) (8).
Черей Анатолий (Вяткин Б. Смотреть, чтобы видеть) (2).
«Эрмитаж» (Лаврентьев А. «Непосредственная фотография») (9).

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

Арутюнов В. Мемуары фотографа (4).
Белтов Э. Согласно состоянию души... (1).
Ветров С., Леонтьев М. Пейзаж продолжается (2).
Гладыш Н. Тонус студии (7).
Зубов В. В согласии с живописью (8).
Итоги II Всесоюзного фестиваля народного творчества (3).
Лапин А. Учить и учиться (6).
Леонтьев М. Он разный... (8).
Моргулес И. «Мир глазами женщин» (11).
Программа фотокружка (10, 11).
С «арбатского двора»... (10).
Фотоюниор (1—12).

ВЫСТАВКИ, КОНКУРСЫ

Богданова И. Неисчерпаемый Родченко (1).
Всесоюзная выставка, посвященная 70-летию Великого Октября. Награды — победителям (2).
Вяткин В. Уроки «Уорлдпрессфото-88» (6).
«Глазами детей. Фотографии школьников СССР» (6).
«12 тем»: «Легко ли быть молодым?» (1); «Автопортрет» (2); «Грация» (3); «Чудаки» (4); «Фотоплакат» (5); «Дерева вы мои, дерева» (6); «Взгляд» (7); «Сказка» (8); «Скрытая камера» (9); «Фотозагадка» (10); «В стиле ретро» (11); «Новогодняя открытка» (12).
Леонтьев М. «Рыбацкий меридиан» (4).
Ляпустин А. Мир — это здоровье (10).
Носов П. Память о мастере (7).
Посвящается юбилею (1).
Садовников Ю. Взгляд за Байкал (12).
Советские призеры конкурса «Цейс-Практика-1987» (3).
Чудаков Г. Красавицы и репортеры (10).

* * *

«Ассофото-88» (2).
В честь 150-летия фотографии (5).
«12 тем» (7).
«День как жизнь» (5).
«Женщина в фотоискусстве» (4).
«Земля у нас одна» (3).
«Мир юных» (3).
«Отечество» (6).
«Пантикапей-89» (9).
Приглашает «Орбис» (12).
«Россия — отчий дом» (4).
«Человек и книга» (4).
«Человек и море» (6).
IV Аналитическая выставка (12).

ФОТОТЕОРИЯ

Никитин В. Метод съемки — исследование (3).
Раппапорт А. Глубина резкости (6).

ФОТОНАСЛЕДИЕ. К 150-ЛЕТИЮ ФОТОГРАФИИ

Блюмфельд В. Сергей Левицкий (2).
Вартанов А. Классик искусства фотопортрета (11).
Выдающиеся фотохудожники Запада (Кизевальтер Г. Надар; Кулаков Д. Джулия Кэмерон) (3).
Кизевальтер Г. Переломная эпоха: в поисках новой формы (10).
Мастера новой школы (Майорова В. Альфред Стиглиц; Павленко В. Эдвард Стейхен) (7).
Никитин В. На снимках — декабристы (8).
Новая техника — новые возможности (Кизевальтер Г. Оскар Рейландер; Турчанов Ю. Генри Робинсон) (4).
Пионеры русской светописи (Семенов А. Андрей Карелин; Мартынова Н. Сергей Лобовиков) (5).
Сопричастность правде жизни (Баскаков А. Максим Дмитриев) (8).
Трубников Ю. Из истории японской светописи (6).
Фомин А. Открытие светописи (1); Портретный жанр (2).
Чудаков Г. Родоначальник фоторепортажа в России (9); Репортер-легенда Роберт Капа (12).

ФОТОЧЕТВЕРГИ «СФ»

«Взгляд» в гостях у «Фотоюниора» (9).
Вновь о судьбе «Алмазов» (3).
Разговор начистоту (7).
Швейцария и швейцарцы (12).

ФОТОТЕХНИКА

Анисимов А. Аккумуляторы для фототехники (7).
Баканов А. В помощь начинающему (1); Портрет в светлой тональности (5); Портрет в темной тональности (7); Выравнивающее проявление (12).
Бояров П. Оперативность фокусировки (12).
Бутырин В. Интерпретация технического приема (3).
Володин В. «Поляроид» — это система (9).
Выставка ГДР в Москве (8).
Гилберт Ван Гилс Письмо в редакцию (2).
Гинзбург В., Мовчанский А., Овсянников В. Фотоаппарат «Эликон-автофокус» (1).
Доброславский А. Новинки зарубежной техники (3); Профессиональная осветительная аппаратура (12).
Дудников Ю. Отечественный байонет (9).
Жвиргждас С. Интерпретация технического приема (5).
Журба Ю., Дратинская В. Ускоренный процесс обращения (3).
«Зенит-автомат» — «камера года»? (6).
Золкин А. Фотоаппаратура на внутреннем рынке (11).
Ильинский И. Цветные отпечатки со слайдов (10, 11).
«Ильфорд» — потребителям (1).
Калентьев В., Михайлов О., Половняк В. Тонирование в синий цвет (6).
Кириллов А. Новые цветные пленки (9).
Колосов Г. Монокль на малоформатной камере (8).
Конкурс «10000 технических идей» (1, 2, 5, 7, 8, 10, 11).
Круг непонимания (5).
Кунин П. Растры в фотографии (10).
Ляхова М. Объективы с байонетом «К» (2); Объективы для среднеформатных зеркальных камер (3).
Мосина Т. «Химия-87» (2); Проявители серии FX (4); Ретикуляция как изобразительный прием (5).
Нефедьев В. Мини-штативы (12).
Пиманов А. Ретушь снимков (8, 10).
Профессиональные диапроекторы (10).
Редько А. Объект съемки и изображение (8).
Сербинов О. Камеры «Кэнон» (1).
Тарабукин В. Современные фотообъективы (4, 5).
Терегулов Г. Фототермины (10).
Увеличитель «Магнифакс-4» (12).
Усиление черно-белого негатива (7).
Федай В. Устройство и ремонт кассеты «Киева-88» (9).
Христинина Г., Шкатова Л. Новый ГОСТ на цветные фотобумаги (1).

ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ

Адаптер «КП-А/Н» (2, 6).
Адаптер «КП-42/Н» (4).
Баканов А. Работа над натюрмортом (9).
Баранов М. Международные выставки (2).
Вязаничев И. Студийная фотовспышка (11).
Горлачев С. Флашметр (11).
Данилов А., Амосов Н. Проявочная машина (11).
Доброславский А. Новинки зарубежной техники (6); Литиевые аккумуляторы (11).
Зернов В., Недужий С. Пособие по цветной фотографии (2).
Кольцо «КО-Н/52» (9).
Малеев А. Программа «Цвет» (4).
Мини-советы (2, 4, 6, 8, 11).
Панфиль А. Вариации одного снимка (2).
Пересадин В. Фотоорнаменты (6).
Попов А. Для вашей лаборатории (11).
Радиоактивность объективов (9).
«Реанел» — советским фотографам (4).
Редакция получила ответ (1, 2, 3, 6, 9, 12).
Формула цветности (9).
Фотореклама (6, 9).
Чярняускай М. и А. Контраст в фотопейзаже (4).
Юферев А. Съемка ночью (11).

ФОТОПОЧТА

Битюцкий И. Продолжение диалога (10).
Глебов А. Устами фотографирующего братства (9).
О языке фотографии (6).
Читатель критикует, предлагает, спрашивает... (4, 7, 8, 12).
Шекленин А. Продолжение разговора (2).

ФОТОБИБЛИОТЕКА

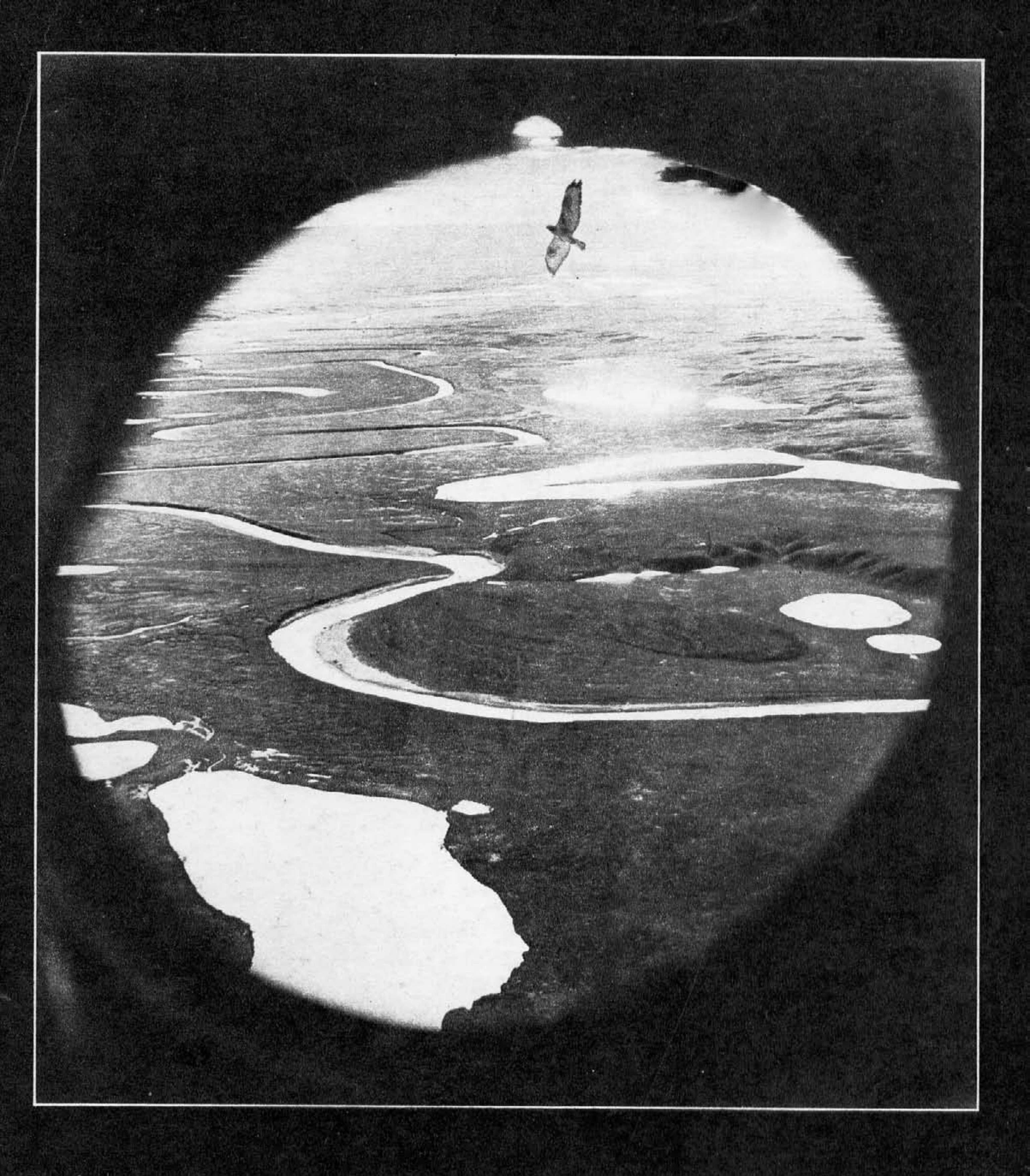
Андреева Т. Советует ретушер (3); Для любителей и профессионалов (8).
Аннинский Л. Сюита в четырех частях (2).
Антология продолжается (5).
Антонов Г. Эстафета Октября (4).
Блюмфельд В. Страницы истории (8).
Викторова Л. «Ялта» (6).
Ергаева Г. Цвета праздника (5).
«Иллюстрированная хронология фотографии» (8).
Погосова О. Рассказ о Заполярье (6).
Тимофеев В. Из истории эстонской фотографии (6).
Юрко М. Поэма о трех революциях (4).

ИНТЕРФОТО

«Академика — Пардубице» (1).
Алексеев М. С доброй улыбкой (3).
Ирке Г. «Фотография» — журнал из ГДР (8).
Итоги конкурса «Ассофото» (2).
Казанцева С. Встреча состоялась (10).
Ланджев С. Свежие веяния (4).
Лауреаты «Цейс-Практики» (7).
Мизиано В. Испанская фотография сегодня (5).
Молок Ю., Крачкевич Н. Фотографические картины Роберта Хойсера (12).
Павлова В. Полвека с фотокамерой (11).
Петч У. Документалист природы (9).
По страницам зарубежных изданий (1, 3, 9, 11).
Редван А. Вдохновляет жизнь (7).
Трубников Ю. Фотограф социальных тем (2).
Уткин И. Его любовь — спорт (4).

АВТОПОРТРЕТ.
1981 г.





Цена 70 коп.
Индекс 70869